ಸಿನೆಮಾದ

ದೂರಚಿತ್ರ ಸಮೀಪಚಿತ್ರಗಳು

(ಜಾಗತಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸದ ಸಿಂಹಾವಲೋಕನ
ಹಾಗೂ ೭೧ ಮುಖ್ಯಚಿತ್ರಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ–ಪರಿಚಯ)

ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ
ಅಕ್ಷರ

ನೀನಾಸಮ್ ಚಿತ್ರಸಮಾಜ ಹೆಗ್ಗೋಡು
ಪರವಾಗಿ
ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಾಗರ ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ

CINEMĀDA DOORACHITRASAMEEPACHITRAGALU : (Kannada)—A brief survey of the development of the world cinema with reviews of 71 mile-stone films by K.V. Subbanna and Akshara; Printed at Abhinava Mudrana, Sagar-577401 and published by Akshara Prakashana. Sagar, Karnataka (577401) on behalf of Ninasam Chitrasamaj, Heggodu (Sagar) Karnataka; First impression : Aug. 1980 ; 1000 Copies ; 302 Pages ; Price Rs. 20.

ಬೆಲೆ : ಇಪ್ಪತ್ತು ರೂಪಾಯಿಗಳು

ಅರ್ಪಣೆ

ನ್ಯಾಷನಲ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಆರ್ಕೈವ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ
ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಿದ

ಶ್ರೀ ಪರಮೇಶ್ವರ ಕೃಷ್ಣನ್ ನಾಯರ್

ಅವರಿಗೆ

ಅರಿಕೆ

ನಮ್ಮ ಈ ೨೦ ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯಾದ ಸಿನೆಮಾದ ಬಗ್ಗೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಕೆಲವು ಮೌಲಿಕ-ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಆಸೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು. ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಮಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದೆ 'ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕ'ದಲ್ಲಿ (ಪು. ೪೭-೪೮) ಹೇಳಿದೆ. ದಯಮಾಡಿ ಅದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಕೂಡ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಎಷ್ಟೋ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗ್ರಂಥಗಳು ಕೂಡ, ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲೋ ಯಾರೋ ಯಾರಿಗಾಗಿಯೋ (ಅಥವಾ ಯಾರಿಗೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆಯೇ) ಬರೆದ ಕಾರಣದಿಂದ, ಅವು ನಮ್ಮ ಓದುಗರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಅಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ, ಇದು ಇಲ್ಲಿನ ಓದುಗರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ನೇರ ಎದುರಾಗುವುದರಿಂದ, ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ—ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆ.

ಕೃತಜ್ಞತೆ

ಶ್ರೀ ಪಿ.ಕೆ. ನಾಯರ್, ಪ್ರೊ। ಎನ್.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ,
ಪ್ರೊ। ಸತೀಶ್ ಬಹಾದೂರ್ ಅವರಿಗೆ
ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ್, ಗಿರೀಶ ಕಾಸರವಳ್ಳಿ ಅವರಿಗೆ
ನೀನಾಸಮ್ ಮಿತ್ರರಿಗೆ
ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟ
'ಅಭಿನವ'ದ ಶ್ರೀ ಅ.ರಾ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮತ್ತು ಕೆಲಸಗಾರರ ಬಳಗಕ್ಕೆ

ಪರಿವಿಡಿ

ಸಹಾಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

(ಸಿನೆಮಾ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ)

1. THE JAPANESE FILM : Joseph L. Anderson and Donald Richie [Tuttle, 1959]
2. INDIAN FILM : Erik Barnouw and S. Krishnaswamy [Columbia University Press]
3. THE PARADE'S GONE BY : Kevin Brownlow (Seeker & Warburg, 1968)
4. FOUR TIMES FIVE : Gopal Dutt(ED) [Govt. of India Films Divn. Bombay, 1969]
5. THE CONTEMPORARY CINEMA : Penelope Houston [Penguin, 1963]
6. THE DOCUMENTARY TRADITION : Lewis Jacobs(ED) [Hopkinson & Blake 1969]
7. THE LIVELIEST ART : Arthur Knight [Macmillan, 1957]
8. KINO, A HISTORY OF THE RUSSIAN & SOVIET FILM : Jay Leyda [Allen & Unwin, 1960]
9 THE UNDERGROUND FILM : Sheldon Renan [Studio Vista, 1968]
10. ITALIAN CINEMA TODAY--1952-1965 : Gian Luigi Rondi [Dennis Dobson, 1966]
11. THE FILM TILL NOW : Paul Rotha with Richard Griffith [Spring Books, 1967]
12. DOCUMENTARY FILM : Paul Rotha with Richard Griffith & Singlari Rd. [Revised & Enlarged] [Faber & Faber, 1953]
13. RENAISSANCE OF THE FILM : Juluis Bellone (ED) [Collier Books, 1970]
14. THE HISTORY OF WORLD CINEMA : Rhode, Eric [Hill & Wang, 1975]
15. CLOSE-UP : Marsha Kinder & Reverle Houston [Harcourt Brace Jovanovich, 1972]
16. WORLD CINEMA : David Robinson [Methuen & Co., 1974]
17. DEVELOPMENT OF THE FILM : Alan Casty [Harcourt Brace Jovanovich, 1973]
18. THE FILM IDEA : Stanley J. Solomon [Harcourt Brace Jovanovich, 1972]

ಮತ್ತು LORRIMER SERIES, London ಮತ್ತು STUDIO VISTA ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳು.

ಸಿನೆಮಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಿಂಹಾವಲೋಕನ

ಸ್ತಬ್ಧ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದನ್ನು 'ಚಿತ್ರ' ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ, 'ಚಲನಚಿತ್ರ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಇರಲಾರದು. ಆದರೂ, 'ಚಲನಚಿತ್ರ'ವೆನ್ನುವ ವಿಚಿತ್ರ ನಮಗೆ ಸಾಧಿಸಿದೆ.

ಅನಾದಿಯಿಂದ್ಲೂ ನೋಡುವುದನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರ ಬರೆದು ರೂಪವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಲು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ, ಆ ಕಾಲದಿಂದಲೂ, ಅದರ ಹಾಗೇ 'ಚಲನೆ'ಯನ್ನೂ ದಾಖಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದೀತೇ—ಎಂಬ ಹಂಬಲ ಕಾಡಿರಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ, ಯಾವುದೇ ಜೀವಂತ ವಸ್ತು ಮುಟ್ಟಿದರೆ ಅಲುಗುತ್ತದೆ; ಜೈವಿಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ್ದು ಚಲನೆ. ಪ್ರಾಗೈತಿಹಾಸಿಕ ಗುಹಾಮಾನವರ ಬೇಟೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು, ಪ್ರಾಣಿ ಚಿತ್ರಗಳು, ಉತ್ಸವ ಚಿತ್ರಗಳು—ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ, ಅಲ್ಲಿನ ಚಲನೋದ್ವ್ಯಕ್ತ ಅಂಗಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ, ಈ ಹಂಬಲ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ನಾಗರಿಕತೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡ ಹಾಗೆ ಕಲಾವಿದರು, ಈ ಸ್ತಬ್ಧಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ 'ಚಲನೆ'ಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಒಂದು ಸವಾಲು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿ ಹೆಣಗಿದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಯುಗ ಕಳೆದು ವಿಜ್ಞಾನಯುಗ ಆರಂಭವಾದಾಗ ಮನುಷ್ಯನ ಕನಸುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅವಕಾಶಗಳೂ ಅವನ್ನು ನನಸಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಅದ್ಭುತವಾದ ಹೊಸ ಸಾಧನವೂ ಸಿಕ್ಕಂತಾಯಿತು. ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ 'ಮಾಯಾಲಾಂದ್ರ'ವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದರು; ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಿ (ಕೆಮೆರಾ) ಸಂಶೋಧಿತವಾಯಿತು. ಒಂದು ಕಡೆ, ಚಲನೆಯನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಬಂದೀತೇ ಎಂಬ ಚಮತ್ಕಾರಕುತೂಹಲವೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಪ್ರಾಣಿಪಕ್ಷಿಗಳ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ಚಲನೆಯ ತತ್ತ್ವ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿವ ಬಗ್ಗೆ ಅದನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಈ ಎಲ್ಲ ಶೋಧಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಾದವು. ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ನಡೆದ ಸತತ ಶೋಧ-ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಫಲವಾಗಿ, ದೃಷ್ಟಿಶೇಷ (PERSISTANCE OF VISION)

ಎಂಬ ಮನುಷ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯ ಸೀಮಿತತೆಯ ಪ್ರಯೋಜನ ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಅಂತಿಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ್ದವರು—ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಲುಮಿಯೇರ್ ಸಹೋದರರು, ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನ ಫ್ರೀಸ್ ಗ್ರೀನ್ ಮತ್ತು ವಿಲಿಯಂ ಪಾಲ್, ಅಮೆರಿಕ ಸಂಯುಕ್ತ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಥಾಮಸ್ ಆಲ್ವಾ ಎಡಿಸನ್—ಇವರುಗಳು. ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಗೆದ್ದದ್ದು ಲುಮಿಯೇರ್ ಸಹೋದರರು, ೧೮೯೫ರಲ್ಲಿ

೧೮೯೫ರಲ್ಲಿ ಲೂಯಿ ಲೂಮಿಯೇರ್ ಮತ್ತು ಅಗಸ್ಟೆ ಲೂಮಿಯೇರ್, ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಮುದ್ರಿಸಿ ತೆರೆಯಮೇಲೆ ಮೂಡಿಸಬಲ್ಲ ‘ಸಿನೆಮೆಟೊಗ್ರಫೆ’ ಎಂಬ ಯಂತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು. ಅದೇ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೨೮ ರಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ಮೊತ್ತಮೊದಲನೆಯ ಬಹಿರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟರು.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಒಂದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕುತೂಹಲವಷ್ಟೇ ಆಗಿತ್ತು; ಪ್ರದರ್ಶಕರಿಗೆ ಹಣ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ದಾರಿಬದಿಯ ಹಗುರ ತಮಾಷೆಯಾಗಿತ್ತು. ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಚಲನೆಗಳ ಹ್ರಸ್ವ ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಆಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಸಿನೆಮಾ, ಕ್ರಮೇಣ, ಕಾಲ್ಪನಿಕಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕಾಣಿಸಲು ತೊಡಗಿತು; ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗೆ ಕೈಹಾಕಿತು; ಮನೋರಂಜನೆಯ ಸಾಧನವಾಯಿತು; ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿಸುವ, ದೇಶ ಕಾಲಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿ ಕೊಡುವ, ತಿಳಿವಳಿಕೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ—ಮುಂತಾಗಿ, ಬಗೆಬಗೆಯ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯುಕ್ತಗೊಂಡಿತು; ಮನುಷ್ಯನ ಗಾಢವಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಡುವ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು. ಎಂದರೆ, ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಸಿನೆಮಾ ಕ್ರಮೇಣ ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ‘ಭಾಷೆ’ಯಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರ ವ್ಯವಹಾರ ಕಲೆ ಮುಂತಾಗಿ ಹಲವು ಉಪಯೋಗಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ‘ಭಾಷೆ’ಗಿರುವಂತೆ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೂ ಅಂಥ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ.

ಮನುಷ್ಯಕುಲ ಎಷ್ಟೋ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕಾಗಿ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮನುಷ್ಯವರ್ಗ, ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಚಿತ್ರ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಮುಂದೆ, ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಅವು ಬೆಳೆದುಕೊಂಡ ಹಾಗೆ, ಉಳಿದ ಭಾಷೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಲಾಭಾಷೆಯಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿದು, ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆಯೇ ಶಾಸ್ತ್ರ ವ್ಯವಹಾರ ಕಲೆ ಮುಂತಾಗಿ ಸಮಸ್ತ ರೀತಿಯ ಬಳಕೆಗೂ ಒದಗುವ ಮುಖ್ಯ ಸಂಪರ್ಕಸಾಧನವಾಗಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿತು.

ಔದ್ಯಮಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯಿಂದ ನಗರನಾಗರಿಕತೆ ಬೆಳೆದು ಜನಸಮೂಹ ವಿಸ್ತೃತಗೊಂಡ, ಹಾಗೂ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಾಧನೆಗಳಿಂದ ಜನಸಂಪರ್ಕ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಅದ್ಭುತ

ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಿಕಟಗೊಂಡ ಈ ಹೊಸ ಮನ್ವಂತರದಲ್ಲಿ—ಅವೇ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಜನರ ಮಾನಸಿಕ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನೂ ನಿಕಟಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, 'ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮ'ಗಳಾದ ಭಾಷೆಗಳು 'ಸಮೂಹ ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮ'ಗಳಾಗಿ ರೆಕ್ಕೆಗೊಂಡು, ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಜನರ ಸಮೂಹಗಳನ್ನು ಶೀಘ್ರ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೇ ತಲುಪಲು ಶಕ್ತವಾದವು. ಮುದ್ರಣದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಪುಸ್ತಕ ವೃತ್ತಪತ್ರಗಳು, ಅದಾದಮೇಲೆ ರೇಡಿಯೊ—ಇವೇ ಮುಂತಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ 'ಸಮೂಹ ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮ'ಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ಸಮೂಹ ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮ'ಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಸಿನೆಮಾ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪುಸ್ತಕ, ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆ, ರೇಡಿಯೋ ಮುಂತಾದವು ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ 'ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮ' (ಭಾಷೆ) ವೊಂದನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ-ಯಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ವ್ಯಾಪ್ತಗೊಳಿಸಿ 'ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮ'ವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದಂಥವು. ಆದರೆ ಸಿನೆಮಾ ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಭಾಷೆ. ಈ 'ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮ' ಹುಟ್ಟುವಾಗಲೇ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ-ಯಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನಗಳ ಕೂಸಾಗಿ, 'ಸಮೂಹಮಾಧ್ಯಮ'ವಾಗಿಯೇ ಮೈದಾಳಿದಂಥದು.

ಉಳಿದ ಭಾಷೆಗಳ ಹುಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಹುಭಾಗ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಅಂಧಕಾರದಲ್ಲಿ ಹುಗಿದುಹೋಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಿನೆಮಾದ ಹುಟ್ಟುಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ತೀರ ಎದುರೇ ಕಾಣುವಂತಿವೆ. ಉಳಿದ ಭಾಷೆಗಳೊಡನೆ ಈಗ ಹೆಗಲೆಣೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲು ಶಕ್ತವಾಗಿರುವ ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟಿ ಇನ್ನೂ ಶತಮಾನ ತುಂಬಿಲ್ಲ.

ಈ ೮೦-೮೫ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಜಾಗತಿಕ ಸಿನೆಮಾ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಪ್ರಚಂಡ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ಕಾಲು ನಿಕ್ಕು ಉದ್ಯಮಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಇದರ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ, ರಾಜಕೀಯ ಆರ್ಥಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾನವಿಕ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮುಂತಾಗಿ ಅನೇಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳಿವುಗಳನ್ನು ಹಬ್ಬಿಸಲು ಸಿನೆಮಾ ದುಡಿದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿನ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸರಿಸರಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ. ಸಿನೆಮಾದ ಯಂತ್ರತಂತ್ರಗಳು ಕೂಡ ಬಗೆಬಗೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಮಗ್ರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಈ ಎಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೂ ಒಟ್ಟಾಗಿಯೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನ ಜಾಗತಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಮಗ್ರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಚಲನೆಯ ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಭಾಷೆಯಾಗಿ, ಹಲವು ಬಗೆಯ ಗಂಭೀರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಥ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಇವತ್ತಿನ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ತುಳಿದ ಹಾದಿಯನ್ನು, ಆ ಹಾದಿಯ ಕೆಲವು ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳ

ಮೂಲಕ, ಒಮ್ಮೆ ಸಂಕ್ಷೇಪದಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಾವಲೋಕನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಈ ಲೇಖನದ ಉದ್ದೇಶ.

ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಿನೆಮಾ ೨೦-೨೫ ವರ್ಷ ಕಳೆಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಅದರ ಇತಿಹಾಸದ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟ ಎನ್ನಬಹುದು.

೧. ದಾಖಲೆಯಿಂದ ಭಾಷೆಯ ರೂಪ

ಆರಂಭದ ಲುಮಿಯೇರ್ ಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದೆರಡು ನಿಮಿಷ ಓಡುವ ಪುಟ್ಟಪುಟ್ಟ, ಆಕರ್ಷಕ ವಾಸ್ತವ ದೃಶ್ಯಗಳ ದಾಖಲು ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದವು. ರೈಲು ನಿಲ್ದಾಣವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು, ಉದ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ನೀರೆರೆಯುತ್ತಿರುವುದು, ಹಾಳುಗೋಡೆ ಕೆಡವುತ್ತಿರುವುದು, ಕೆಲಸಗಾರರು ಕಾರ್ಖಾನೆಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಸಿ ಹೊರಬರುತ್ತಿರುವುದು, ಮೋಜಿನ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರು ಚಕ್ರವಾಹನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಮುಂತಾಗಿ ಹ್ರಸ್ವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿ ಚಲನೆಯ ವಾಸ್ತವದ ಬೆರಗನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಆ ಚಿತ್ರಗಳ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಅವಾದರೂ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಜಗತ್ತಿನ ತುಂಬ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟವು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ವಾಸ್ತವಕೇವಲದ ತಮಾಷೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪಕತೆಯ ರೆಕ್ಕೆ ಮೂಡುವುದಕ್ಕೂ ತಡವಾಗಲಿಲ್ಲ. ೧೮೯೬ರಲ್ಲೇ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸ್ಮರಣೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕಿಳಿದ. ಜಾರ್ಜ್ ಮೆಲಿ ಎನ್ನುವ ಆತ, ಅಲ್ಲಿಯತನಕ ಇಂದ್ರಜಾಲ ಯಕ್ಷಿಣಿಗಳ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ; ಹಲವು ಕಸುಬುಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನೇ ದಾಖಲು ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಕೃತಕ ಚಮತ್ಕಾರಗಳ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಏಕೆ ಮಾಡಬಾರದು ಎಂದು ಆತನಿಗನ್ನಿಸಿತು. ಹಾಗೆ ಆತ ಅನೇಕಾನೇಕ ಚಮತ್ಕಾರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸತೊಡಗಿದ. ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿ ಆತ ಚಿತ್ರೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಅನೇಕಾನೇಕ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡ. ಅವೆಲ್ಲ ಮುಂದೆ ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲ ಅಂಶಗಳೇ ಆದವು. ಜೂಲ್ಸ್‌ವೆರ್ನೆಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಟ್ಟುಕಥೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಆತ ನಿರ್ಮಿಸಿದ VOYAGE TO MOON (೧೯೦೨) ಇವತ್ತಿಗೂ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ. ವಾಸ್ತವದ ದಾಖಲೆಯಾಗಿದ್ದ ಲುಮಿಯೇರ್‌ನ ಸಿನೆಮಾ ಈತನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಚಮತ್ಕಾರ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳ ಸಾಧನವಾಗಿ ಹೊಸ ದಾರಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಿತು.

೧೯೦೩ರಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದ ಎಡ್ವಿನ್ ಪೋರ್ಟರ್ THE GREAT TRAIN ROBBERY ಎಂಬ ರೈಲು ದರೋಡೆಯ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಸಂಗವುಳ್ಳ, ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಕಥಾಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಇದು ಇವತ್ತಿಗೂ WESTERN (ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ) ಎಂಬ ಹೆಸ

ರಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ರೋಮಾಂಚಕ ಸಾಹಸ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯೆನ್ನುವಂತಿವೆ. ೧೯೦೭ ರಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಎಮಿಲ್ ಕೊಹ್ಲ್ ಎಂಬಾತ PHANTSMAGORIA ಎಂಬ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಕಾರ್ಟೂನ್ (ವ್ಯಂಗ್ಯ ರೇಖಾ ಚಲನಚಿತ್ರ) ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿ, ಮುಂದೆ ಆ ಚಿತ್ರಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕ್ರಮೇಣ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿದ. ೧೯೧೦ ರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ತ್ರಿವರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. (ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೂ ಕೈಯಿಂದ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿದ ವರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳಿದ್ದವು.)

೧೯೧೧ ರಲ್ಲಿ, ಆ ತನಕ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕದ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ, ಉತ್ತಮ ಹಸಿ ಬೆಳಕುಗಳಿಗಾಗಿ ಕ್ಯಾಲಿಫೋರ್ನಿಯಾಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾವಣೆ ಹೊಂದಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಹಾಲಿವುಡ್ ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು.

೧೯೧೦-೧೪ ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಯುರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ, ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಜೊತೆಗೆ ಜರ್ಮನಿ ಇಟಲಿ, ಸ್ವೀಡನ್ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವು: ಅಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸುದ್ದಿ ಚಿತ್ರಗಳೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳೂ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು. ಇಟಲಿ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವದ ಪೌರಾಣಿಕಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತವಾಗಿತ್ತು ಜರ್ಮನಿ ತನ್ನದೇ ತಾಂತ್ರಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವುಳ್ಳ, ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ನಿಗೂಢ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಸ್ವೀಡನ್‌ನಲ್ಲಿ, ಸೆಲ್ಮಾ ಲಾಗೆರ್ ಲೋಫ್ ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ್ತಿ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಬಲ್ಲದೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡು ತನ್ನ ಖ್ಯಾತ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಳು. ಧಾರಾವಾಹಿ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೂಡ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡಿತು.

೧೯೧೪ ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಯುರೋಪ್‌ನ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡಿತು. ಅದೇ ಸಮಯವಾಗಿ, ಆತನಕ ಯುರೋಪನ್ನೇ ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಡೆದಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕ ತಾನೇ ಮುಂದಾಗಿ ವಿಶ್ವ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನಾಕ್ರಮಿಸಿತು. ಅಮೆರಿಕವನ್ನು ಆಗ ಮುಂದೆ ತಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣರಾದವರು, ಡೇವಿಡ್ ವಾರ್ಕ್ ಗ್ರಿಫಿತ್ ಮತ್ತು ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್.

ಸಿನೆಮಾದ ವಸ್ತುತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆತನಕ ಯಾಯಾವ ಹುಡುಕಾಟಗಳು ನಡೆದಿದ್ದವೋ ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಹೊಂದಿಸಿ ಸಮಗ್ರಗೊಳಿಸಿದವನು ಗ್ರಿಫಿತ್. ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರ (close-up)ವನ್ನು ಸಿನೆಮಾದ ವಿಶೇಷಾಂಶವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದದ್ದು ಆತನೇ. ಮೊದಲೇ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಅವಕಾಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಖಂಡಖಂಡವಾಗಿ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅನಂತರ ಸಂಕಲನ ನಡೆಸುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಆತನೇ ರೂಪಿಸಿದ.

೧೯೧೫ ರಲ್ಲಿ ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಮೊದಲ ಮಹಾಕೃತಿ THE BIRTH OF A NATION ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿತು. ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದರ

ಮಹಾಕಥೆ ಇದರ ವಸ್ತು. ದೃಶ್ಯ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವುದರಲ್ಲಿ, ಭಾರೀ ಗುಂಪುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ. ನಟನೆ ಕೆಮೆರಾ ಕಸುಬು ಸಂಕಲನ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ ಹೊಸ ದಾರಿಗಳನ್ನೇ ತೆರೆದುಕೊಟ್ಟಿತು; ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೆ ಬದಲಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಅಪಾರ ವಿಸ್ತಾರ ತೆರೆದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಜಗತ್ತಿನ ಗಮನವನ್ನಾಕರ್ಷಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಸಿನೆಮಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾಗಿದೆ. ೧೯೧೬ ರಲ್ಲಿ ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಬೃಹತ್ ಚಿತ್ರ INTOLERANCE ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿತು. ಪುರಾಣಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ವರೆಗಿನ, ನಾಲ್ಕು ಯುಗಗಳ ನಾಲ್ಕು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಣೆದು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ ಈ ಕೃತಿ ಮಾನವ ಕುಲದ **'ಅಸಹನೆ'** ಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು; ಅಸಹನೆಯೆನ್ನುವುದು ಮಾನವಕುಲದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವೂ ಸರ್ವತ್ರವೂ ಆಗಿ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಂಥದು. ಇದು ಕೂಡ ಸಿನೆಮಾದ ಸ್ಮಾರಕಸ್ತಂಭವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಕೃತಿ. ಚಿತ್ರೀಕರಣದ ಅನೇಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನಿಶ್ಚಿತಗೊಂಡವು. "ತಾರಾ ಪದ್ಧತಿ" ಆತನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು.

ಆಗ ಹೆಸರಾಗಿ ಬಂದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಚಾಪ್ಲಿನ್. ಆತ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೀದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾತ. ಅಮೆರಿಕಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಆಕಸ್ಮಾತ್ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಾಗ, ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಿಳಿದ. ಅಲ್ಲಿ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಲಿಂಡರ್, ಮ್ಯಾಕ್ ಸೆನೆಟ್ ಮುಂತಾದವರು ಆಗಲೇ ತೊಡಗಿದ್ದ ಪ್ರಹಸನ ಚಿತ್ರ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದ. ೧೯೧೩ ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಆತ ಪುಟ್ಟಪುಟ್ಟ ಅಸಂಖ್ಯ ಪ್ರಹಸನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸತೊಡಗಿದ. ಆತನ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಅಭಿನಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಆಳವಾದ ಕಾಳಜಿ, ತಿಳಿವು ಇವುಗಳಿಂದ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೊಸರುಚಿ ಪಡೆದಿದ್ದವು. ೧೯೧೫-೧೬ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆತ ಯುರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅದ್ವಿತೀಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿ ಆರಾಧ್ಯನಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದ. ಆತನ ಮೊದಲ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರ IMMIGRANT (೧೯೧೭) ಸಿರಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳ ನಾಡಾದ ಅಮೆರಿಕಕ್ಕೆ ವಲಸೆ ಹೋಗುವ "ಬೇವಾರ್ಸಿ ಮನುಷ್ಯ", ಅಲ್ಲಿ ಪಡುವ ಪಾಡನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಂಥದು. ಈತನ ಇನ್ನೊಂದು ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರ SHOULDER ARMS (೧೯೧೮), ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಬಗ್ಗೆ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ಈತ ಮುಂದೆ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡೇ ಇದ್ದ. ಅನನ್ಯವಾದ ಅನೇಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಆತ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಆತ ಗಳಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಹಣ ಎರಡೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವೆನ್ನಿಸುವಂಥದು. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅತ್ಯಂತ

ಮೇಧಾವಿಗಳ ತನಕ ಎಲ್ಲರೂ ಮೆಚ್ಚಿ ಹೊಗಳಿದ ಅಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಅಪರೂಪವೇ ಸರಿ. ಅವನ ಹಾಗೆ ಸಿನೆಮಾದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ ಕೊಟ್ಟವರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಲ್ಲ.

ಈ ಘಟ್ಟದ ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರವೆನ್ನಬಹುದಾದ THE CABINET OF DR. CALIGARI ಎಂಬ ವಿಲಕ್ಷಣವೂ ಗಣನೀಯವೂ ಆದ ಚಿತ್ರ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಾಯಿತು. ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಕೊಲೆಯ ಕಥೆ; ಆದರೆ ತುದಿಗೆ ಆ ಕಥೆ ಹೇಳಿದಾತ ಹುಚ್ಚನೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ "ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್" ಸಿದ್ಧಾಂತದಿಂದ ಇಡೀ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರಕಾರ ರಾಬರ್ಟ್‌ವೀನೆ ಈ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದ; ಆತನೇ ಇದಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಅವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದ್ದ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಟನೆ ಶೈಲೀಕೃತವಾದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಹದಗೊಳಿಸಲು ಅತ್ಯಂತ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಕೆಮೆರಾ ಕಸುಬಿನ ಕೌಶಲ್ಯ, ಬೆಳಕಿನ ಯೋಜನೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಈಗಾಗಲೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದ ಜರ್ಮನ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾಯಿತು. ಚಿತ್ರದ ಸಿದ್ಧಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಪುಲ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದ್ದು ವಿವಾದವಿದ್ದರೂ, ಇದು ಸಿನೆಮಾದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಈ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ ಸಿನೆಮಾ ಬೃಹತ್ ವಿಶ್ವೋದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ೧೯೧೪ ರ ಒಂದು ಉಲ್ಲೇಖ ಹೇಳುವಂತೆ ಆಗಲೇ ಸಿನಿಮಾ ವಿಶ್ವೋದ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು, ಗೋಧಿ ಕಲ್ಲಿದ್ದಲುಗಳಿಗೆ ಮೊದಲೆರಡು ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು.

೨. ಮೂಕ ಚಿತ್ರದ ಸ್ವರ್ಣ ಯುಗ

ಸಿನೆಮಾ ಇತಿಹಾಸದ ಎರಡನೇ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಲಾಯಿತು. ಸಮರ್ಥ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರದ "ಚಿರಕೃತಿ"ಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂಥವು. ಈ ಕಾಲವನ್ನು "**ಮೂಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಸ್ವರ್ಣ ಯುಗ**"ವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

೧೯೨೦ ರಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕಾದ ರಾಬರ್ಟ್ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ ತನ್ನ ಮೊತ್ತಮೊದಲನೆಯ ಚಿತ್ರ NANOOK OF THE NORTH ತಯಾರಿಸಿದ. ಕಥಾನಿರ್ಮಿತಿಯಿಲ್ಲದೆ ದಾಖಲುಚಿತ್ರವಾಗಿ ರೂಪಿತವಾದ ಈ ಚಿತ್ರ ಕಥಾ ಚಿತ್ರದಷ್ಟೇ ದೀರ್ಘವಾದ್ದು.

ಕೆನಡಾದ ಉತ್ತರೋತ್ತರಕ್ಕೆ, ಉತ್ತರ ಧ್ರುವ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುವ ಎಸ್ಕಿಮೊ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಬದುಕಿನ ಸತ್ಯ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಕೆಮೆರಾ ಹೊತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಅವರ ಮಧ್ಯೆ ಬದುಕಿದ. ಕಂಡದ್ದನ್ನೇ ನೇರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ ಕೊಂಡ. ಸಜ್ಜು, ಪ್ರಸಾಧನ, ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ ಮುಂತಾದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಗಳಿಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ದಾಖಲು ಚಿತ್ರವಾದರೂ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಸಿನೆಮಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನೇ ಪೂರ್ಣ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅದರಿಂದ ಹೊಸ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಪ್ರತಿಭೆ ವಿಶ್ವಾದ್ಯಂತ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿತು. ಈತನ ಕೃತಿ ಸಿನೆಮಾದ "ಚಿರಕೃತಿ" ಗಳ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು.

ಸಿನೆಮಾ ಇತಿಹಾಸದ ಎರಡನೇ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ ರಾಷ್ಟ್ರ ಸೋವಿಯತ್ ರಷ್ಯಾ. ೧೯೧೭ ರ ರಷ್ಯನ್ ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿ ಅಲ್ಲಿನ ವಿವಿಧ ಕಲೆ ಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಲೆನಿನ್‌ನಿಂದಾಗಿ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ವಿಶೇಷ ಪುರಸ್ಕಾರದಿಂದ, ಕೇವಲ ಆ ದೇಶವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರವೇ ಸಮೃದ್ಧ ವಾಯಿತು. ೧೯೨೨ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ, KINO PRAVDA (ಸತ್ಯ ಚಿತ್ರ) ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ತಯಾರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಪ್ತಾಹಿಕ ವಾರ್ತಾಚಿತ್ರ ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾದ ತೀವ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿತ್ತು. ಜಿಗಾ ವೆರ್‌ಟೋವ್ ಮತ್ತು ಆತನ ಸಂಗಡಿಗರು ಅದರಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಜೊತೆಸೇರಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕ ಎಡುಆರ್ಡ್ ಟಿಸ್ಸೆ ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿದ್ದವ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಲ್ಲಿ ಲೆವ್ ಕುಲೆಶೊವ್ ಎಂಬಾತ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚಿತ್ರ ಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದ. ಮುಂದೆ ಮಹಾ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ವಿಖ್ಯಾತನಾದ ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿದ್ದ. ಈ ಗುಂಪಿನ ಮೇಲೆ ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಚಿತ್ರಗಳು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವ ಚೆಲ್ಲಿದ್ದವು.

೧೯೨೪ರಲ್ಲಿ, ಮಾಸ್ಕೋದ ಪ್ರೊಲೆಟ್‌ಕಲ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಗಿದ್ದ ಮಹಾಮೇಧಾವಿ ಸೆರ್ಗೆಯಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕಿಳಿದು STSIKE ಎಂಬ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ದಮನಕಾರಿಗಳ ಕ್ರೌರ್ಯ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಬೆದರದೆ ಹೋರಾಡುವ ಕಾರ್ಮಿಕರ ನ್ಯಾಯಬದ್ಧ ಮುಷ್ಕರವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಸಿನೆಮಾ, ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸಲಕ್ಕೆ ಅಂಥ ಶಕ್ತಿ ಚಿಮ್ಮುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅಪಾರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಂಡಿತು. ಈ ಚಿತ್ರ ಖಚಿತ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿದ್ದೂ ಕಲಾತ್ಮಕ ವಾಯಿತು.

೧೯೨೫ ರಲ್ಲಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಎರಡನೆ ಚಿತ್ರ BATTLESHIP POTEMKIN

ಹೊರಬಂದಿತು. ೧೯೦೫ರಲ್ಲಿಯ ರಷ್ಯಾದ ವಿಫಲಕ್ರಾಂತಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಘಟನೆ—ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ಎಂಬ ಯುದ್ಧನೌಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವಿಕರು ನಡೆಸಿದ ದಂಗೆ—ಇದರ ವಸ್ತು. ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಹಾಗೂ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ನಡೆಸಿದ ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಂದ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕಲಾಭಾಷೆಯಾಗಿ ಅರಳಿಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸಿನೆಮಾದ ಇಡೀ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಷ್ಟು ಬರಹಗಳು ಇನ್ನಾವುದರ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಜಾಗತಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಚಿತ್ರ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ. ಇದರ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಾಸಕ್ತರನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ಅತ್ಯಲ್ಪ. ಇವತ್ತಿಗೂ ಹೊಸತಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದ “ಮೇರುಕೃತಿ” ಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂಶಯ.

ಅದೇ ವರ್ಷ, ರಷ್ಯಾದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಮ್ ಗೋರ್ಕಿಯ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿ MOTHER ಎಂಬ ಸ್ಮರಣೀಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಶೈಲಿಯನ್ನು “ಸಮೂಹ ಚಿತ್ರ”ವೆನ್ನುವುದಾದರೆ, ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್‌ನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾದ “ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರ” ಎನ್ನಬೇಕು. ಈ ಚಿತ್ರ ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾಗಿ ಕೂಡ ಮಹತ್ತಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಮುಂದೆ, ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಅನಂತರ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ “ನಿಯೊ ರಿಯಲಿಸಂ” ಪಂಥಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿತು.

ಇಷ್ಟರಲ್ಲೇ, ಅಮೇರಿಕದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬೇಕು. ಒಂದು—ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ GOLD RUSH (೧೯೨೫) ; ಅವನ ಮೊದಲ ಪಂಕ್ತಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು. ಇನ್ನೊಂದು—ಆಸ್ಟ್ರಿಯಾದಿಂದ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಸ್ಟ್ರೋಹೀಮ್ ಎಂಬಾತನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಬೃಹತ್ಕೃತಿ GREED (೧೯೨೪). ಈ ಚಿತ್ರ ಅತಿ ದೀರ್ಘವಿದ್ದು ತನ್ನ ಸಂಪೂರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಹಿರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಾಣಲೇ ಇಲ್ಲ.

ಈ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬಹುಕಾಲ ಗ್ರಹಣ ಹಿಡಿದಂತಿದ್ದ ಸ್ವೀಡನ್‌ನ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತಿ, ಪುನಃ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ತೋರಿ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಿತು, ಸ್ಟಿಲರ್‌ನ THE ATONEMENT OF GOSTA BERLING (೧೯೨೪) ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ. ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಮುರ್ನೌ THE LAST LAUGH (೧೯೨೪) ಎಂಬ ಸರಳ ಕಥೆಯ ಮನೋವೇಧಕ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ಬಳಸದೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲೇ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮೂರ್ತಗೊಂಡ ಅತ್ಯಂತ ಸಿನಿಮೀಯ (filmic) ಕೃತಿ ಇದು. ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ “ಅವಾಂತ್ ಗಾರ್ದೆ” (ಎಚ್ಚರದ ಬಂಟರು) ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಹೊಸ ಪಂಥ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಪಂಥದ ಗಣನೀಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಹೊರಬಂದದ್ದು BALLET

MECANIQUE (೧೯೨೪) ಎಂಬ ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರ, ಫೆರ್ನಾಂಡ್ ಲೆಗರ್ ಎನ್ನುವನದ್ದು. ಪುನಃ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ೧೯೨೬ ರಲ್ಲಿ, ಫ್ರಿಟ್ಸ್ ಲಾಂಗ್, ತನ್ನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಚಿತ್ರ METROPOLIS ತಯಾರಿಸಿದ. ಹೊಸ ನಗರ ನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಅಗಣ್ಯವಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುವ ಉತ್ಕಟ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ಶ್ರದ್ಧಾವಂತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು. ಜರ್ಮನ್ ಹಾಗೂ ಸೋವಿಯತ್ ಕಲಾ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರೌಢ ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಆಸಕ್ತಿ, ಉಂಟು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳು—ಇವು ಕಾರಣವಾಗಿ, ಅಂಥ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಹಣ ಗಳಿಸದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರ ಭಾಷೆಯ ಅಭ್ಯಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಬ್ರಿಟನ್ ಮತ್ತು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಫಿಲ್ಮ್ ಸೊಸೈಟಿ (ಚಿತ್ರಸಮಾಜ) ಗಳು ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡವು. ೧೯೨೫ ರಲ್ಲಿ ಸೋರ್ ಬೋನ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಫ್ರೆಂಚ್ ಚಿತ್ರಸಮಾಜ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಅದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಲಂಡನ್ ಚಿತ್ರಸಮಾಜವೂ ಅದರ ಬೆನ್ನಲ್ಲೇ ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಮತ್ತು ಕೇಂಬ್ರಿಜ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಚಿತ್ರಸಮಾಜಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬೆಲ್ಜಿಯಂ ಹಾಲೆಂಡ್ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಸಮಾಜಗಳು ಜನ್ಮತಾಳಿದವು.

ಜತೆಗೆ—ಲಂಡನ್‌ನಿಂದ ಸಂಪಾದಿತವಾಗಿ ಸ್ವಿಜರ್ಲಂಡ್‌ನಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದ CLOSE-UP (ಕ್ಲೋಸ್-ಅಪ್) ಎಂಬ ಚಿತ್ರಪತ್ರಿಕೆ ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಸಾರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆಮೇಲೆ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಿಂದ REVEU DU CINEMA ಎಂಬ ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಟವಾಗತೊಡಗಿತು. ನಿಜವಾದ ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲು ಈ ಎರಡು ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಅಪಾರ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದವು. ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಪ್ರಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ವಿದ್ಯೆತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಿಕೊಡುವ ಸಿನೆಮಟೊಗ್ರಫಿ ಶಾಲೆ ಮಾಸ್ಕೊದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು.

ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಮತ್ತೆರಡು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಅವೆರಡೂ ಮಹತ್ವದ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಆದವು. ಮೊದಲನೆಯದು OCTOBER (೧೯೨೭-೨೮) ; ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿಯ ದಶವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಕ್ಕೆ ನಿರ್ಮಿತವಾದ್ದು ; ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಥೆಯನ್ನೇ ನಿರೂಪಿಸುವಂಥದು. ಚಿಂತನಾಂಶದಿಂದ ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆ ಸಮೃದ್ಧವೂ ಪ್ರೌಢವೂ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ನಂಬಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ "ಬೌದ್ಧಿಕ (INTELLECTUAL) ಸಿನೆಮಾ" ಎಂಬ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ, ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದ ಟ್ರಾಟ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪಾತ್ರಭಾಗವನ್ನು ಕಿತ್ತು ಹಾಕಿ

ಪುನಸ್ಸಂಕಲಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಕಷ್ಟವಿಲಂಬಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆ ಕಂಡಿತು. ಎರಡನೆಯದು—GENERAL LINE (ಅಥವಾ, OLD AND NEW—೧೯೨೮) ; ರಷ್ಯಾದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನತೆ ಸಾಮೂಹಿಕ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಮನ್ವಂತರ ದಲ್ಲಿ ಅಡಿಯಿಡುವುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಚಿತ್ರ.

ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾಗಿದ್ದ ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ ಕೂಡ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಒಂದು—MECHANICS OF THE BRAIN (೧೯೨೬) ; ಪಾವ್‌ಲೊವ್‌ನ "ನಿಯಂತ್ರಿತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ"ಯ ತತ್ವವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಚಿತ್ರ. ಇನ್ನೊಂದು—END OF ST. PETERSBERG (೧೯೨೭) ; ರಷ್ಯನ್ ಮಹಾ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಥೆ, ಕ್ರಾಂತಿಯ ದಶವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಕ್ಕಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ್ದು. ಇದು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್‌ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ಕೆಮೆರಾ ಬಳಕೆ, ನಟನೆ, ಸಂಕಲನ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಮೌಲಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ ಅವುಗಳ ಯಶಸ್ಸು ಕಾಣಿಸಿದ.

ರಷ್ಯಾದ್ದೇ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿ EARTH (೧೯೩೦) ; ಯುಕ್ರೇನಿನ ರೈತ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನಾಗಿ ಶಿಲ್ಪಿಯಾಗಿ ಕಡೆಗೆ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕಿಳಿದ ಡೋವ್‌ಝೆಂಕೋನ ಮರೆಯಲಾಗದ ಕೃತಿ. ಕೃಷಿಕ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣವಾದ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂಥ ತೀವ್ರತೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣು ತ್ತೇವೆ. ಇದು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಾಲಾತೀತ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂಥದು.

೧೯೨೯ರಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ TURKSIB ಎಂಬ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಮತ್ತು ಅದೇ ವರ್ಷ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್, ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತ ನಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ DRIFTERS ಇವು ಮುಂದಣ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಂತವು.

ಫ್ರಾನ್ಸ್ ನಡೆಸಿದ್ದ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪೇಯಿನ್‌ನ ಲೂಯಿ ಬುನುಯಲ್ ತಯಾರಿಸಿದ UN CHIEN ANDALOU (೧೯೨೯) ಎಂಬ ಅವಾಂತ್ ಗಾರ್ದೆ ಚಿತ್ರ ಗಣನೀಯವಾದ್ದು. ಸರ್ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರಕಾರ ಸಲ್ವಡರ್ ಡಾಲಿ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ನೆರ ವಾಗಿದ್ದು, ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂನ ಆಘಾತಕಾರಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದು—ಈ ಕಾಲದ ಪರಿಣತ ಫಲವಾಗಿ ಬಂದ, ಕಾರ್ಲ್‌ಡ್ರೈಯರ್ ಎಂಬ ಡೆನ್ಮಾರ್ಕ್ ದೇಶೀಯನಿಂದ ತಯಾರಾದ THE PASSION OF JOAN OF ARC (೧೯೨೮). ಜೋನ್ ಆಫ್ ಆರ್ಕ್‌ಳ ವಿಚಾರಣೆಯ ಕಥೆ ಇದರ ವಸ್ತು. ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರೀ Close-up (ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರ) ಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಲಾಗಿದೆ. ಜೋನ್ ತನ್ನ ಅಂತರಾತ್ಮದ ಜೊತೆಗೇ ಹೋರಾಡಬೇಕಾದ್ದು ಈ

ಚಿತ್ರದ ತಿರುಳು. ಇವತ್ತಿಗೂ ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಕೊಡಬಲ್ಲ ಮಹತ್ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಈ ೧೯೨೦-೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದ ಚಿಂತನೆಗಳು, ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾದವು. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ನರ ಬರವಣಿಗೆಗಳಂತೂ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲ ಸೂತ್ರಗಳಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ೧೯೨೯ ರಲ್ಲಿ REVUE DU CINEMA ಪತ್ರಿಕೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವಿಜರ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಕರೆದ ಅವಾಂತ್ ಗಾರ್ದೆ ಸಮ್ಮೇಳನಕ್ಕೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನನ್ನು ಕರೆಸಲಾಗಿತ್ತು. ಆಮೇಲೆ ಲಂಡನ್ ಚಿತ್ರ ಸಮಾಜ ಆತನನ್ನು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ಗೆ ಕರೆಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ಆತನ ಭಾಷಣ ಮಾಲಿಕೆಯನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭವೇ ಮುಂದೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಹಾಲೆಂಡ್‌ನ ಚಿತ್ರಸಮಾಜ ಕೂಡ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಭಾಷಣಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿತು.

ಚಲನಚಿತ್ರದ ಒಟ್ಟು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ, ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕಂಡ ದಶಕ ಇದು. ಈ ದಶಕದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ಜನ್ಮತಾಳಿದಾಗ ಸಿನೆಮಾದ ಮೂರನೇ ಘಟ್ಟ ಆರಂಭವಾಯಿತು.

೩. ವಾಕ್ಚಿತ್ರದ ಸಂಭ್ರಮ

ಸಿನೆಮಾ ನಿಶ್ಶಬ್ದವಾಗಿದ್ದದ್ದು ದೊಡ್ಡ ಕೊರತೆಯೆಂದು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಭಾವಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಮೊದಲು, ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ವಾದ್ಯಗೋಷ್ಠಿಯನ್ನು ನೇಮಿಸಿ, ಅವರು ಚಿತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಏನಾದರೂ ಬಾರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆಮೇಲೆ ಫೋನೋಗ್ರಾಫ್ ಮುಂತಾದ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಬಳಸತೊಡಗಿದರು. ಈ ಮಧ್ಯೆ, ಚಿತ್ರದ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಶಬ್ದವನ್ನೂ ದಾಖಲಿಸಿ ಅದನ್ನು ಶಬ್ದ-ಚಲನ-ಚಿತ್ರವಾಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಆರಂಭದಿಂದಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಸತತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಯಶಸ್ಸು ದೊರಕಿದ್ದು ೧೯೨೮ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ.

೧೯೨೮ ರಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದ ವಾರ್ನರ್ ಸಹೋದರರ ಸಂಸ್ಥೆ JAZZ SINGER ಎಂಬ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ವಾಕ್ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೊರತಂದಿತು. ಅಲ್ ಜೋಲ್‌ಸನ್‌ನ ಸಾಧಾರಣ ದರ್ಜೆಯ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ್ದ ಈ ಚಿತ್ರ ಭಾರೀ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಮೂಕ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಇತಿಶ್ರೀ ಹಾಡಿತು. ೧೯೩೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬ್ರಿಟನ್, ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಜರ್ಮನಿ, ಮೊದಲಾದ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ವಾಕ್ಚಿತ್ರ ತಯಾರಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಾದದ್ದು ೧೯೩೧ ರಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ.

ನಿಜವಾಗಿ, ಶಬ್ದವನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರ ಭಾಷೆಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗವೆಂದು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲಿಗೇ ಆಳವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿದವರು ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಮತ್ತು ಇತರರಷ್ಯನ್ ನಿರ್ದೇಶಕರು. ೧೯೨೮ರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರ ಬರುವ ಮೊದಲೇ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್, ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ ಮತ್ತು ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡ್ರೊವ್‌ರನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು "ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರ" ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಘೋಷಣೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರ ಬರುವುದು ನಿಶ್ಚಿತವೆಂದು ಸಾರಲಾಗಿತ್ತು. ಬಂದಕೂಡಲೇ ಒಮ್ಮೆ ಅದು ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಕುಂಠಿತಗೊಳಿಸಿಬಿಡಬಹುದೆಂದು ಮುಂಗಾಣ್ಕೆ ಕಾಣಲಾಗಿತ್ತು ; ಶಬ್ದವನ್ನು ಚಿತ್ರದೊಡನೆ ಹೇಗೆ ಸಂಕಲಿಸಿ ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿತ್ತು.

ಸಂದೇಹವಿದ್ದಂತೆ, ಹೊಸದಾಗಿ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದಾಗ, ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆ ತಲುಪಿದ್ದ ಚಲನಚಿತ್ರಕಲೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದುವರಿಯದೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಜಾರಿಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿತು. ಮಾತಿನ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಮರೆತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಕಲಾಗಲೆತ್ನಿಸಿದವು. ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ಬಂದಾಗ, ಆತನಕ ಚಿತ್ರನಟರಾಗಿದ್ದ ಅನೇಕರು ಶಾರೀರ ಸೌಷ್ಠವವಿಲ್ಲದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಮೂಲೆ ಸೇರಬೇಕಾಯಿತು. ರಂಗನಟರಿಗೆ ಚಿತ್ರಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಅಂತೂ ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆ ತನ್ನ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಒಮ್ಮೆ ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಅದೇ ಹಾದಿ ಸವೆಸಬೇಕಾಯಿತು.

ಸಿನೆಮಾ ಇತಿಹಾಸದ ಎರಡನೇ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಸೋವಿಯತ್ ರಷ್ಯಾ ಮೂರನೇ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದಿತು. ರಾಜಕೀಯ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಹಿಂದೆ ದೊರಕಿದ್ದ ಪ್ರಯೋಗ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತೆ ದೊರಕಲಿಲ್ಲ. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ ರಂಥವರೂ ತಮ್ಮ ಗರಿಷ್ಠವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾರದೆ ಹೋದರು. ಈ ಮಧ್ಯೆ ೧೯೩೦-೩೧ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಮೆಕ್ಸಿಕೋಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ, ಆ ದೇಶದ ಜೀವಂತ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು QUO VIVA MEXICO ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅತಿ ದೀರ್ಘ ಬೃಹತ್ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ. ನಾಲ್ಕು ಯುಗ, ನಾಲ್ಕು ಸ್ಥಳಗಳ ಮೂಲಕ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಮೆಕ್ಸಿಕೊದ ಬೃಹತ್ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಸಾವುಗಳ ಅನಂತ ಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ಯೋಜಿಸಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮುನ್ನುಡಿ ಹಿನ್ನುಡಿ ಜೋಡಿಸಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕಿದ್ದ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಆದರೆ ಹಣ ಒದಗಿಸಿದವರ ಅಸೌಜನ್ಯದಿಂದ, ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಆತನಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಸಿಗದೆ ಹೋಯಿತು. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಏಕಮೇವ ಚಿರಕೃತಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಹಲವರು ಭಾವಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಪೂರ್ಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊರ ಬರದಿದ್ದುದು ತುಂಬಲಾಗದ ನಷ್ಟ.

ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ೧೯೨೯ ರಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಪತನ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ಅದನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಲು ರೂಸ್‌ವೆಲ್ಟ್ ಹವಣಿಸಿದ NEW DEAL ನ ಪ್ರಯತ್ನ ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರರಂಗ ಕೂಡ ತನ್ನ ದಂತಗೋಪುರದಿಂದ ಇಳಿದು ವಾಸ್ತವನಿಷ್ಠೆಯ ಕಡೆ ವಾಲಿಕೊಂಡದ್ದು ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಶಕ್ತಿ ಬಂದಂತಾಯಿತು. ಬ್ರಿಟನ್, ಅಮೆರಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಸುಪುಷ್ಟಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ, ಶಬ್ದವನ್ನು ಕಲ್ಪಕತೆಯಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಕಾರ್ಟೂನ್ ಚಿತ್ರದಲ್ಲೇ. ೧೯೩೦ ರಲ್ಲಿ, ಆಗಲೇ ಕಾರ್ಟೂನ್ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ವಾಲ್ಟ್‌ಡಿಸ್ನಿ STEAMBOAT WILLIE ಎಂಬ ಶಬ್ದಸಮೇತವಾದ ರಮ್ಯ ಕಾರ್ಟೂನ್ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಅದೇ ವರ್ಷ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಲೂಯಿಮೈಲ್‌ಸ್ಟೋನ್‌ನ ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಮೊದಲ ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರ.

೧೯೩೧ ರಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾದ ಮೊದಲ ಶಬ್ದಚಿತ್ರವಾಗಿ ಬಂದ ನಿಕೊಲಾಯ್ ಎಕ್‌ನ ROAD TO LIFE ಎಂಬ ತಬ್ಬಲಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚಿತ್ರ ಸತ್ವಯುತವಾಗಿದ್ದು ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾಗಿ ಗಣನೀಯವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ೧೯೩೧ ರಲ್ಲೇ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಚಿತ್ರಗಳು ತಯಾರಾದವು. ಒಂದು—ಪಾಬ್‌ಸ್ಟ್‌ನ KAMARASESCHAFT ; ಗಣಿ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಸ್ನೇಹದ ಉದಾಹರಣೆ ಮೂಲಕ ಜರ್ಮನಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗಳ ನಡುವೆ ಶಾಂತಿ ಸ್ನೇಹಕ್ಕಾಗಿ ಕಳಕಳಿ ವ್ಯಕ್ತಮಾಡಿದ ಕೃತಿ. ಹಿಟ್ಲರ್ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕೊನೆಯ ಜರ್ಮನ್ ಮಹತ್ ಚಿತ್ರ ಇದು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ; ಸಿನೆಮಾದ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದೂ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಫ್ರಿಟ್ಸ್ ಲಾಂಗ್‌ನ "M" ಎಂಬ, ಕೊಲೆಗಾರರ ಅಸ್ವಸ್ಥ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಿವೇಕದಿಂದ ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರ. ದೃಶ್ಯ-ಶಬ್ದಗಳ ಸಂಲಗ್ನದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿತು.

೧೯೩೧ ರಲ್ಲೇ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರ CITY LIGHTSನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ ; ಆದರೆ ಈ ಶಬ್ದಚಿತ್ರದಲ್ಲೂ "ಬೇವಾರ್ಸಿ" ಯಾದ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ ಸಿಳ್ಳು ಗುಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವಷ್ಟೇ ; ಆತ ಹಿಂದಿನಂತೇ ಮೌನಪಾತ್ರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದಾನೆ. ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ರೆನೆಕ್ಲೇರ್‌ನ LE MILLION ಮತ್ತು A NOUS LA LIBERTE ಎಂಬ ಎರಡು ಅಸಂಬದ್ಧ ಮಾರ್ಗದ ಹರ್ಷ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದದ್ದೂ ೧೯೩೧ ರಲ್ಲಿ. ಕ್ಲೇರ್ ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ ನವುರು ಸ್ಮರಣೀಯವಾದ್ದು.

ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಯುರೋಪ್ ಅಮೆರಿಕಗಳೇ ಸಿನೆಮಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ತುಂಬುತ್ತ

ಬಂದಿದ್ದರೂ, ಬಹಳ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಏಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಕೂಡ—ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜಪಾನ್ ಮತ್ತು ಇಂಡಿಯಾಗಳಲ್ಲಿ—ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ದೊಡ್ಡದಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಸತ್ವಶಾಲೀ ಚಿತ್ರಗಳೂ ತಯಾರಾಗತೊಡಗಿದ್ದವು. ಅಂತರ್‍ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾಗಿ ಗಣನೀಯವಾದ ಮೊದಲ ಜಪಾನೀ ಚಿತ್ರ GOOD MORNING ೧೯೩೨ ರಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದಿತು. ಸಣ್ಣ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಸಾಂಸಾರಿಕ–ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಮುದ್ದಾದ ಹರ್ಷ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದಾತ, ಮುಂದೆ ಜಪಾನಿನ ಮಹಾ ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಯಾಸುಜಿರೋ ಓಜು.

೧೯೩೨ ರಲ್ಲೇ ಅಮೆರಿಕದ ವಾರ್ನರ್ ಸಹೋದರರು ತಯಾರಿಸಿದ I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG ನಿರಪರಾಧಿಯಾಗಿದ್ದೂ ಅಪರಾಧಿಯೆಂದು ಹಿಂಸೆ ಶಿಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾದವನ ಕಥೆ. ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿಯೊಂದನ್ನವಲಂಬಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಜನಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿ ಸರ್ಕಾರದ ಮೇಲೆ ಕೂಡ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಲ್ಲಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಯಿತು.

೧೯೩೩ ರಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಮಹಾ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಾಗಿದ್ದು ಇಪ್ಪತ್ತೇಳರ ಎಳವೆಯಲ್ಲೇ ತೀರಿಕೊಂಡ ಜೀನ್ ವಿಗೋ ZERO DECONDUITE ಎಂಬ ಸರ್‍ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಪಂಥದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಗೊಂಡ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಕ್ಷುದ್ರ ಶಾಲಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಚಿತ್ರ ವಿಗೋನ ನಿರಂಕುಶ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆದುಬಿಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ.

೧೯೩೪ ರಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾದ ವಾಸ್ಸಿಲಿವ್ ಸಹೋದರರು CHAPAYEV ಎಂಬ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ–ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಅದು ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತಲ್ಲದೆ ಅಂತರ್‍ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾಗಿ ಕೂಡ ಗಣನೀಯ ಎನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅದೇ ವರ್ಷ ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಯುವಕರ ಗುಂಪಿನ ಬೇಸಿಲ್ ರೈಟ್ ಎಂಬಾತ SONG OF CEYLON ಎಂಬ ಸೊಗಸಾದ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ತಯಾರಿಸಿದ. ಸಿಲೋನ್ ದ್ವೀಪದ ನೆಲ ಜನ ಬದುಕು ಇತಿಹಾಸ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಕತೆಯಿಂದ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ.

ರಾಬರ್ಟ್ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿ MAN OF ARAN ಬಂದದ್ದೂ ೧೯೩೪ ರಲ್ಲಿ. ಐರ್ಲಂಡಿನ ಆಚೆಯಿರುವ ಆರಾನ್ ಎಂಬ ಬಂಜರು ದ್ವೀಪಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಎರಡು ವರ್ಷ ವಾಸವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿನ ಮೀನುಗಾರರ ಕಷ್ಟ ಜೀವನವನ್ನು ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ರೂಕ್ಷ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಚಿರಸುಂದರ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಆತನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಇದೂ ಒಂದು ಸಾಕ್ಷಿ; "ಸಿನಿಮಾದ ಕವಿ" ಯೆಂದು ಆತನಿಗೆ ದೊರೆತ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರವೂ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ವಿವಶ

ಗೊಳಿಸುವಂತಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಿರುಗಾಳಿಯ ದೃಶ್ಯವಂತೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಸಾಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

೧೯೩೫ ರಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ, ಆಲ್‌ಫ್ರೆಡ್ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್ THE 39 STEPS ಎಂಬ ರೋಮಾಂಚಕ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಮುಂದೆ ಭಯಾನಕ ರೋಮಾಂಚಕಕಾರಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಏಕೈಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂದು ಜಗತ್ತಿನ ತುಂಬ ಹೆಸರಾದ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್, ಮೊದಲು ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಗಮನ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಈ ಚಿತ್ರದಿಂದ. ತನ್ನ ಮೊದಲ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರ BLACK MAIL (೧೯೨೯) ನಿಂದಲೂ, ಆಘಾತ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಈತ ವಿಶೇಷ ಚಾತುರ್ಯ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮಹೋನ್ನತ ಕಲಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಈತ ತಯಾರಿಸದಿದ್ದರೂ ಸಿನೆಮಾ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಪಡೆದ ಅನುಭವಗಳಿಗಾಗಿ ಈತನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಗೌರವ ಸಂದಿದೆ. ಮುಂದೆ ೧೯೩೮ ರಲ್ಲಿ ಆತ ಅಮೆರಿಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಿದ.

ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವಾದ್ದಾದ THE NIGHT MAIL ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ೧೯೩೬ ರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಯಿತು ಅಂಚೆ ಇಲಾಖೆಯ ಚಲನ ಚಿತ್ರ ವಿಭಾಗದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾದ ಈ ಚಿತ್ರ ಲಂಡನ್‌ನಿಂದ ಎಡಿನ್ ಬರೋಗೆ ರಾತ್ರಿ ಸಾಗುವ ಅಂಚೆ ರೈಲನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಅಂಚೆಯಾಳುಗಳ ಮಾತುಕತೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿ ಆಡೆನ್‌ನ ಲಯಬದ್ಧ ಗೀತೆ—ಇವು ಶಬ್ದ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದು ಅವನ್ನು ದೃಶ್ಯದ ಜೊತೆ ಹೊಂದಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಕೌಶಲ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಅದೇ ವರ್ಷ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಪೆರ್ರಿ ಲೊರೆಂಟ್ಸ್ ತಯಾರಿಸಿದ THE PLOUGH THAT BROKE THE PLAINS ಎಂಬ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಸಮೃದ್ಧ ವಿಶಾಲ ಮೈದಾನ ಭೂ ಸವಕಳಿಯಿಂದ ಬಂಜರಾದ್ದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ಕಚ್ಚಾ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಚಿತ್ರ ಅಮೆರಿಕದ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದದ್ದು. ಮತ್ತೆ ಮರುವರ್ಷ ಈತ ಮಿಸ್ಸಿಸಿಪ್ಪಿ ನದಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ತಯಾರಿಸಿದ THE RIVER ಇದರಷ್ಟೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

೧೯೩೬ ರಲ್ಲೇ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ MODERN TIMES ಎಂಬ ಮಹೋನ್ನತ ಕೃತಿ ಹೊರಬಂದಿತು. ದೈತ್ಯ ಉದ್ಯಮಗಳ, ಹಿಂಡಿ ಹುಡಿಗೊಳಿಸುವಂಥ ಯಂತ್ರಗಳಿಗೆ "ಅಲ್ಪ ಮನುಷ್ಯ" ಬಲಿಯಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದು ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ ಮಹಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಲೆನಿರೈಫನ್‌ಸ್ಟಾಲ್ ಎಂಬಾಕೆ ಇದೇ ವರ್ಷ ತಯಾರಿಸಿದ THE TRIUMPH OF THE WILL ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ಹಿಟ್ಲರ್ ದೇಶಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ವೈಭವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೋರಿಸುವಂಥದು. ಅತ್ಯಂತ ಸಿನೆಮೀಯವಾದ ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇದೊಂದು ಮುಖ್ಯ ರಾಜಕೀಯ

ದಾಖಲೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಜೀನ್ ರೆನೊಯರ್ ೧೯೩೭ ರಲ್ಲಿ THE GRAND ILLUSION ಎಂಬ ಮಹತ್ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಮೊದಲ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನ್ ಸೈದಿ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಇದರ ಕಥೆ ಮುರುಕು ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಜರ್ಮನ್ ಕಮಾಂಡರ್ ಹಾಗೂ ಫ್ರೆಂಚ್ ಮತ್ತು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸೆರೆಯಾಳುಗಳು—ಇವರ ನಡುವಣ ಮನೋಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಪ್ರೌಢ ವಿವೇಕದಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ನೋಡುವಂಥದು. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಈ ಸ್ಮರಣಾರ್ಹ ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಕೃತಿ, ಮಾನವ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮನವಿಯೆನ್ನುವಂತಿದೆ.

೧೯೩೮ ರಲ್ಲೇ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಪ್ರಥಮ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ALEXANDER NEVSKY ಹೊರಬಂದಿತು. GENERAL LINE ಆದ ಮೇಲೆ ಏಳು ವರ್ಷಗಳ ಅನಂತರವೇ ಆತ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಹೊರತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ೧೩ನೇ ಶತಮಾನದ ರಷ್ಯಾದ ದೇಶಪ್ರೇಮಿ ರಾಜಕುಮಾರನ ಕಥೆ ಇದರ ವಸ್ತು. ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಶೈಲಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ವೃತ್ತಿ ನಟರನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಈ ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗೀತ ರೂಪಕದ ವೈಭವವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ; ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳ ರಮ್ಯಾತಿರೇಕವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಪ್ರೊಕೊಫಿವ್ ಇದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ ಒದಗಿಸಿದ್ದ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಹಿಮರಾಶಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆವ ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಕಲ್ಪಕಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

೧೯೩೮ ರಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾದ ಮಾರ್ಕ್‌ಡಾನ್‌ಸ್ಕೊಯ್, ಬರಹಗಾರ ಗೋರ್ಕಿಯ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರ (ಮೊದಲ ಭಾಗ) THE CHILDHOOD OF MAXIM GORKY ಹೊರಬಂದಿತು. ಮುಂದಿನ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಇನ್ನೆರಡು ಭಾಗಗಳು ಹೊರಬಂದವು. ಮುಂದಿನ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಇನ್ನೆರಡು ಭಾಗಗಳು ಹೊರ ಬಂದವು. ಈ ತ್ರಿವಳಿ ಚಿತ್ರ ಅಪ್ಪಟ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಗಣನೀಯ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ೧೯೪೦ ರಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಜಾನ್ ಫೋರ್ಡ್ ತಯಾರಿಸಿದ ಗಮನಾರ್ಹ ಕೃತಿ GRAPES OF WRATH. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಸ್ಮರಣಾರ್ಹವಾದ, ವಿವಾದಾಸ್ಪದವೂ ಆದ ರಾಜಕೀಯ-ಸಾಮಾಜಿಕ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದೇ ವರ್ಷ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲೇ ತಯಾರಾದ GONE WITH THE WIND ಎಂಬ ಅದ್ದೂರಿಯ ದೀರ್ಘ (೨೦೦ ನಿಮಿಷ ಅವಧಿ) ಚಿತ್ರ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು.

೧೯೩೯ ರ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನದು ಸಿನೆಮಾ ಇತಿಹಾಸದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಘಟ್ಟ.

೪. ಯುದ್ಧದ ನೆರಳು

೧೯೩೯ ರಲ್ಲಿ ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಯುರೋಪಿನ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಕುಂಠಿತಗೊಂಡಿತು, ಸ್ಥಗಿತಗೊಂಡಿತು. ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಜೀ ಪ್ರಚಾರದ ಸಾಧನವಾಯಿತು. ರಷ್ಯಾದ ಸಿನೆಮಾ ದೇಶಪ್ರೇಮದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಡಲು ದುಡಿಯಿತು. ಬ್ರಿಟನ್‌ನ ಕಥಾ ಚಿತ್ರ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳೆರಡೂ ಯುದ್ಧರಂಗಕ್ಕೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಮೀಸಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡವು ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೆನಡಾದಲ್ಲಿ ಫಿಲ್ಮ್ ಬೋರ್ಡ್ ಸ್ಥಾಪಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್‌ನನ್ನು ಬ್ರಿಟನ್‌ನಿಂದ ಕೆನಡಾಕ್ಕೆ ಕಳಿಸಲಾಯಿತು; ಆತನ ಸಂಗಡಿಗರನ್ನು ಇಂಡಿಯಾ ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯಗಳಲ್ಲಿ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸಂಘಟನೆಗಾಗಿ ರವಾನಿಸಲಾಯಿತು. ಅಮೆರಿಕದ ಚಿತ್ರರಂಗ, ಆಗಲೇ ಮಿತ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಮುಂದೆ ಪರ್ಲ್ ಹಾರ್ಬರ್ ಘಟನೆಯ ಅನಂತರ ಆ ದೇಶವೂ ಯುದ್ಧಕ್ಕಿಳಿದ ಮೇಲೆ, ಅದೂ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಸಾಧನವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಚಾರ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಲಗೊಂಡಿತಾದರೂ ಆಗ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳು ಹೊರ ಬರಲಿಲ್ಲ.

ಯುದ್ಧ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (೧೯೪೧) ಬಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಚಿತ್ರ CITIZEN KANE. ಆಗಿನ್ನೂ ತರುಣನಾಗಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಆರ್ಸನ್ ವೆಲ್ಸ್ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕಾ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಒಡೆಯನಾಗಿ ಮಹಾ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾಗಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕದ ಭಾರೀ ಕುಳ ವಿಲಿಯಮ್ ರಾಂಡಾಲ್ಫ್ ಹರ್ಸ್ಟ್‌ನ ಜೀವನವನ್ನೇ ಕೊಂಚ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನವಾಗಿಸಿ ಹೆಸರು ಬದಲಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆಯುವುದೂ, ವ್ಯಾಪಾರಿ ಯಶಸ್ಸುಗಳಿಸುವುದೂ ಕಠಿಣವಾಯಿತು. ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ನಾಮಗೊಳಿಸಲು ಹರ್ಸ್ಟ್‌ನ ಕಡೆಯಿಂದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು. ಮೊದಲು ಹರ್ಸ್ಟ್‌ನ ಒಡನಾಡಿಯಾಗಿದ್ದು, ಈ ಚಿತ್ರದ ಕಥೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಹೆರ್ಮನ್ ಮೆಂಕಿವಿಜ್‌ಗೆ ಚಿತ್ರದ ಯಶಸ್ಸಿನ ದೊಡ್ಡ ಪಾಲು ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡ ಪಾಲು ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕ ಗ್ರೆಗ್ ಟೊಲಂಡ್‌ನಿಗೂ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ವಿಶೇಷ ಲೆನ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅಪರೂಪದ ವಿಸ್ತೃತ ಕೋನಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ನಡೆಸಿದ್ದು ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದ ಹುಲಿ ಎನಿಸಿಕೊಂಡ ಕೇನ್‌ನ ಮರಣದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭನಾಗುವ ಚಿತ್ರ, ಆತನ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲಿಯಾದ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯೋಗಿಯೊಬ್ಬ ಸತ್ಯ ಶೋಧನೆಗೆ ಹೊರಟು ಹಲವರಿಂದ ಅವನ ಬದುಕಿನ ಕಥೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಜಾಗತಿಕವಾಗಿಯೇ ಏಕಮೇವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರವೆಂದು ಕೂಡ ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗಿಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಕೃತಿ, ಅಷ್ಟಲ್ಲದಿ

ದ್ದರೂ ಪೈಲಿಗಲ್ಲಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಮರೆಯಲಾಗದ ಚಿತ್ರ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಕ್ರಮೇಣ, ಸಿನೆಮಾದ ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕ್ಷೇತ್ರ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಕೊಂಡಿತು. ೧೯೪೫ ರ ತನಕ ಜಾಗತಿಕ ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳೆಂದರೆ–ಅಮೆರಿಕನ್, ಫ್ರೆಂಚ್ ಜರ್ಮನ್, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಹಾಗೂ ಸೋವಿಯೆತ್ ಚಿತ್ರಗಳಷ್ಟೇ; ಅಥವಾ, ವಿರಲವಾಗಿ, ಸ್ವೀಡನ್, ಡೆನ್ಮಾರ್ಕ್, ಹಾಲಂಡ್‌ಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು; ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ, ತೀರ ಅಪ ರೂಪವಾಗಿ, ಜೆಕೊಸ್ಲೊವಕಿಯಾ ಹಂಗರಿ ಫಿನ್ಲಂಡ್‌ಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು. ಜಪಾನ್‌ನಂಥ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದ ಸಿನೆಮಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಶಂಸನೀಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾದರೂ ಈ ತನಕ ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಗಮನಸೆಳೆಯದೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್, ಇಟಲಿ, ಇಂಡಿಯಾ, ಪೋಲಂಡ್, ಮೆಕ್ಸಿಕೊ, ಅರ್ಜಂಟೈನಾ ಕೆನಡಾ—ಮುಂತಾದ ದೇಶಗಳ ಚಿತ್ರಗಳು, ಕ್ರಮೇಣ, ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಮನ್ನಣೆಗಳಿಸತೊಡಗಿದವು. ಮತ್ತು ಮುಂದೆ, ಉತ್ತರ ದಕ್ಷಿಣ ಕೊರಿಯಾಗಳು, ಆಫ್ರಿಕಾದ ಈಜಿಪ್ಟ್, ಘಾನಾ, ಸೆನೆಗಲ್‌ನಂಥ ದೇಶಗಳು ಕೂಡ ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಯತ್ನಿಸಿದವು. ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವೂ, ಪ್ರಥಮತಃ ಆಡಳಿತವರ್ಗ, ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ತನ್ನ ಆಂತರಿಕ ಬಹಿರಂಗ ಪ್ರಚಾರ ಪರಿಚಯಗಳಿಗೆ ಯಥಾಶಕ್ತಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗಿತು; ಧೀಮಂತ ಜನ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳಿದರು.

ಯುದ್ಧಾನಂತರ, ಅತ್ಯನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಇಟಲಿಯಂಥ ದೇಶದಿಂದ OPEN CITY (೧೯೪೫) ಎಂಬ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿ ಹೊರಬಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯಗೊಳಿಸಿತು. ರೊಬೆರ್ಟೊ ರೊಸ್ಸೆಲಿನಿ ಯುದ್ಧ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನರ ದಾಳಿಯ ನೆರಳಲ್ಲೇ ಮಹತ್ತಾದ ಗಂಡಾಂತ ರಗಳ ನಡುವೆ ದುಡಿದು ಈ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ದಾಳಿಗೆ ತುತ್ತಾದ ಇಟಲಿ ಆಗ ಪಟ್ಟ ಪಾಡು ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು. ಯುದ್ಧದ ನೆರಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದು ಮಾನ ವೀಯತೆಗಾಗಿ ಹುಡುಕಿ ಹೊರಟ ಈ ಕೃತಿ NEO REALISM (ನವ ವಾಸ್ತವಪಂಥ) ನ ಮೊದಲ ಉದಾಹರಣೆಯೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅದೇ ವರ್ಷ (೧೯೪೫) ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಡೇವಿಡ್‌ಲೀನ್ BRIEF ENCOUNTER ಎಂಬ ಸುಂದರ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಮಧ್ಯ ವಯಸ್ಸಿನ ಒಬ್ಬ ಗಂಡಸು ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸು, ಇಬ್ಬರೂ ಮದುವೆ ಯಾಗಿರುವವರು, ರೈಲುನಿಲ್ದಾಣವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಆಸಕ್ತರಾಗಿ ಪ್ರೇಮ ಬೆಳೆದು ತುದಿಗೆ ಇಬ್ಬರೂ ಅದನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇದರ ಕಥೆ. ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಅವ ಲಂಬಿಸಿದ ಈ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪ್ರಣಯಕಥೆ, ಮುಂದ್ರ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಯಮದಿಂದ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಸರಳವಿದ್ದೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಅಪ ರೂಪದ ಚಿತ್ರ ಇದು.

೧೯೪೫ ರಲ್ಲೇ, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಮಹೋನ್ನತ ಚಿತ್ರ IVAN THE TERRIBLE

I PART ಹೊರಬಂದಿತು. ೧೬ ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾವನ್ನಾಳಿದ ಭಯಂಕರನೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಜಾರ್ ನಾಲ್ಕನೇ ಇವಾನ್‌ನನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು ಈ ಚಿತ್ರ. ಆತ ರಷ್ಯಾವನ್ನು ಏಕೀಕೃತಗೊಳಿಸಿ ಬಲಗೊಳಿಸಿದವನೆಂದು ಹೊಗಳಿದ್ದಿದೆ. ಕ್ರೂರಿಯೆಂದು, ಎಲುಬುದಿಯುವನೆಂದು ತೆಗಳಿದ್ದಿದೆ. ಆತನ ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ. ಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಕಾರ ಎಲ್‌ಗ್ರೆಕೊನ ಪ್ರಭಾವ ಸೂಚಿಸುವ ಶೈಲೀಕೃತ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳು, ಶೈಲೀಕೃತ ವೇಷಭೂಷಣ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ—ಇವುಗಳಿಂದ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ಜಪಾನಿ ಕಾಬುಕಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕೂಡ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹೆಸರಾಂತ ನಟ ಚೆರ್ಕಸೊವ್, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಪ್ರೊಕೊಫಿವ್—ಇವರೂ ಚಿತ್ರದ ಮಹತಿಗೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಮೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಯೋಜಿಸಿದ್ದ ಈ ಚಿತ್ರದ ಎರಡನೇ ಭಾಗ ೧೯೪೬ ರಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿತು. (ಮೂರನೇ ಭಾಗ ಬರಲೇ ಇಲ್ಲ) ಮೊದಲ ಭಾಗ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ತೆರೆ ಕಂಡಾಗ, ಅಲ್ಲಿನ ಇವಾನ್ ಸ್ಟಾಲಿನ್‌ನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾನೆಂಬ ಮಾತು ಹೊರಟಿತ್ತು. ಎರಡನೇ ಭಾಗ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಾಗ, "ಅನೈತಿಹಾಸಿಕ" ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿಯಲಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ೧೯೪೮ ರಲ್ಲಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಹೃದಯಾಘಾತದಿಂದ ಮೃತನಾದ. ಆದಾಗಿ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ, ೧೯೫೮ ರಲ್ಲಿ ಬ್ರಸ್ಸೆಲ್ಸ್‌ನ ಚಿತ್ರಮೇಳದಲ್ಲಿ ಆತನ ಕೊಟ್ಟ ಕೊನೆಯ ಮೇರು ಕೃತಿ ಅಂತೂ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿತು. POTEMKIN ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಈ ಎರಡು ಇವಾನ್ ಚಿತ್ರಗಳು—ಈ ಮೂರನ್ನು ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್‌ನ ಸಮ್ಯಕ್ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳಾದ ಮೇರುಕೃತಿಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ; ಮೂರೂ ಜಾಗತಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಚಿರಕೃತಿಗಳೆಂದೂ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ.

೧೯೪೬ ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಇಟಲಿಯಿಂದ SHOESHINE ಎಂಬ ನವವಾಸ್ತವಪಂಥದ ಗಣ್ಯ ಚಿತ್ರ ಹೊರಬಂದಿತು. ರಂಗ ನಟನಾಗಿ, ಚಿತ್ರನಟ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿದ್ದ ವಿಟ್ಟೋರಿಯೊ ಡಿ ಸಿಕಾ ಇದರ ನಿರ್ದೇಶಕ. ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ದುರ್ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡ ಬಾಲಾಪರಾಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಚಿತ್ರ ಮನುಷ್ಯನ ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ಕಳಕಳಿಯುಳ್ಳದಾಗಿ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆಯಿತು.

೧೯೪೬ ರಲ್ಲೇ ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ಡೇವಿಡ್‌ಲೀನ್ ಡಿಕೆನ್ಸ್‌ನ ಕಾದಂಬರಿ ಆಧರಿಸಿ ತಯಾರಿಸಿದ GREAT EXPECTATIONS ಒಳ್ಳೇ ಯಶಸ್ವೀ ಚಿತ್ರವಾಯಿತು. ೧೯೪೭ ರಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಎಲಿಯ ಕಾಜಾನ್ GENTLEMAN'S AGREEMENT ಎಂಬ ವರ್ಣದ್ವೇಷವನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ.

೧೯೪೮ ರಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ರಾಬರ್ಟ್ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರ LOUISIANA STORY ಹೊರಬಂದಿತು. ಜನವಿರಳವಾದ ಜವುಗು ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಣ್ಣೆ

ಛಾವಿ ತೋಡುತ್ತಿರುವುದು, ಅಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಒಬ್ಬ ಚಿಕ್ಕ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಅದನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಉಂಟಾಗುವ ವಿಸ್ಮಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು—ಮುಗ್ಧ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ಹೊಸ ಯಂತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ—ಇದರ ವಸ್ತು. ಈ ಚಿತ್ರ ಕೂಡ ಚಲನ ಚಿತ್ರದ ಸರ್ವದಾ ಸ್ಮರಣೀಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ.

೧೯೪೮ ರಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯ ಡಿಸಿಕಾನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿ THE BICYCLE THIEVES ಹೊರಬಂದಿತು. ನವವಾಸ್ತವಪಂಥದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಚಿತ್ರವೆನ್ನುವ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ನಟರನ್ನು ಬಳಸಲಿಲ್ಲ. ಸೈಕಲ್ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಬಡ ಕಾರ್ಮಿಕನೊಬ್ಬ ಹತಾಶನಾಗಿ ತಾನೂ ಕಳ್ಳನಾದದ್ದು, ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದದ್ದು ಕಥೆ. ಕಳ್ಳನಾಗಬೇಕಾದ ತಂದೆಯ ತಳಮಳದಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವ ಪುಟ್ಟ ಹುಡುಗ ಈ ಚಿತ್ರದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಅದರಿಂದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾರ್ದವ ಒದಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ, ಯಾವುದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ ಚಲಿತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ಯಶಸ್ವೀ ಕೃತಿ ಇದು.

೧೯೫೦ ರಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್‌ನ ಅಕಿರ ಕುರೊಸಾವ RASHOMON ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಕಥೆ; ಒಂದು ಹಿಂಸಾಘಟನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾಲ್ಕು ಜನ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯ ವರದಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ, ಸತ್ಯ ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಊಹೆಗೇ ಬಿಟ್ಟು, ಅ-ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯವಾದ ವಸ್ತು, ನಿರೂಪಣೆ ಹಾಗೂ ಕೆಮೆರಾ ಕಸುಬುಗಳಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿದೆ, ಅತ್ಯಂತ ಸಿನೆಮೀಯವಾಗಿದೆ. ಭವ್ಯವಾದ ಈ ಚಿತ್ರ ಕುರೊಸವನಿಗೆ ಖ್ಯಾತಿ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು, ಜಪಾನಿಗೆ ವಿಶ್ವ ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಗೌರವದ ಸ್ಥಾನ ಕೊಡಿಸಿತು. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರ ಸ್ಥಳ ದೊರಕಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಚಿತ್ರ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಸ್ಪೇನ್‌ನ ಲುಯಿ ಬುನುಯಲ್ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು ಮೆಕ್ಸಿಕೊ ಸೇರಿ ಅಲ್ಲಿ LOS OLIVIDADOS (THE YOUNG AND THE DAMNED) ಎಂಬ ಸತ್ವಯುತ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಬಾಲ ಅಪರಾಧಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಚಿತ್ರ SHOESHINE ಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಭಯಾನಕವೂ ಮೃಗೀಯವೂ ಆಗಿದ್ದು ಬುನುಯೆಲ್‌ನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತು ಮೆಕ್ಸಿಕೊದ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಜಾಗತಿಕ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸರ್‌ರಿಯಲಿಸಂ ಪ್ರಭಾವ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಹೀಗೇ ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಭಯಾನಕವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರ THE SECRET GAME (೧೯೫೨-ಫ್ರಾನ್ಸ್) ರೆನೆ ಕ್ಲೆಮೆಂಟ್ ಎಂಬಾತನಿಂದ ತಯಾರಾಯಿತು. ಯುದ್ಧದ ಬೇಗೆಗೆ ಸಿಕ್ಕು ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳ ಕಥೆ ಇದರಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಕೊಲೆ, ಅವನ್ನು ಹೂಳುವುದು ಇವೇ ಈ ಮಕ್ಕಳ ನಿತ್ಯದ ಆಟ. ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲೆ ಕೂಡ ಯುದ್ಧ ಎಂಥ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸಿ ಹೇಳುವ ಈ

ನಿಜಕ್ಕೂ ಭಯಾನಕವಾಗಿದೆ.

೧೯೫೨ ರಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್—ಇಟಲಿಗಳ ಸಹಕಾರೀ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ, ಅಂತ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಟವರ್ಗವುಳ್ಳ ಮತ್ತು ಮೂರು ಭಾಷೆಗಳು ಕೂಡಿದ WAGES OF FEAR ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತವಾಯಿತು. ಹೆನ್ರಿ ಕ್ಲೌಜೋಟ್ ಇದರ ನಿರ್ದೇಶಕ. ಟ್ರಕ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಫೋಟಕಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಅತ್ಯಂತ ಅಪಾಯದ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವದಾಸೆ ಬಿಟ್ಟು ಓಡಿಸುವ ಡ್ರೈವರುಗಳ ಸಾಹಸ ಕಥೆ, ಬದುಕಿಗಾಗಿ ನಡೆವ ಹೋರಾಟದ ರೋಮಾಂಚಕಾರೀ ಕಥೆ ಇದರಲ್ಲಿದೆ. ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆದ ಸ್ಮರಣೀಯ ಸಾಹಸ ಚಿತ್ರ ಇದು.

೧೯೫೧ ರ ವೆನಿಸ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ 'ರಶೋಮೊನ್' ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸಿಕ್ಕಾಗಲೇ ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಡೆ ವಿಶಾಲ ವಿಶ್ವದ ಗಮನ ಹೊರಳಿದ್ದಾದರೂ ಜಪಾನ್ ಮೊದಲಿನಿಂದ ದೊಡ್ಡ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತ್ತು. ೧೯೩೦ ರ ಸುಮಾರಿಗೇ ಅದು, ಅಮೆರಿಕವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಹಾಕಿ, ಜಗತ್ತಿನ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಸು. ೧೯೩೦ ರ ಹೊತ್ತಿಗೇ ಅಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ದರ್ಜೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ತಯಾರಾಗತೊಡಗಿದ್ದವು. ಆ ಸುಮಾರಿಗೇ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕಿಳಿದ ಯಾಸುಜಿರೊ ಓಜುನನ್ನು ಜಪಾನಿನ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂದು ಹಲವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ೧೯೫೩ ರಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದ ಈತನ ಚಿತ್ರ TOKYO STORY ಓಜುನ ಅಕ್ಷುಬ್ಧ ಶಾಂತ ಗಂಭೀರ ಗಹನ ಶೈಲಿಗೂ, ಕನಿಷ್ಠ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಗುಣಗಳು ಅರಳಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಅತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಗೂ ಸಾಕ್ಷಿಯೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ದೂರ ಪ್ರಾಂತದಿಂದ, ಮಕ್ಕಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಟೋಕಿಯೋ ನಗರವನ್ನು ನೋಡಲು ಬಂದು, ಮಕ್ಕಳ ಅನಾಕರ್ಷಕ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಭ್ರಮನಿರಸನಗೊಂಡು ಮರಳುವ ವೃದ್ಧ ದಂಪತಿಗಳ ಕಥೆ ಇದು.

ಕುರೊಸವ, ಓಜು—ಇವರ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿನ ಮೂವರು ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಾಲಿಗೆ ಹಾಗೂ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆನ್‌ಜಿ ಮಿಜೊಗುಚಿ ಎಂಬಾತ ಇದೇ ವರ್ಷ (೧೯೫೩) UGETSU MONOGATORI ಎಂಬ ಮೋಹಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ. ೧೬ ನೇ ಶತಮಾನದ ಜಪಾನಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾದ ಈ ಚಿತ್ರ ಆ ಕಾಲದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಯಥಾವತ್ ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ; ಪ್ರೇತಕಥೆಯೂ ಪ್ರೇಮಕಥೆಯೂ ಮಾನವೀಯ ಆಸೆಗಳ ಮುಗಿಯದ ಕಥೆಯೂ ಆಗಿದೆ; ಅತ್ಯಾಕರ್ಷಕವಾದ ಕೆಮರಾ ಕಸುಬು, ಚಿತ್ರಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ತಜ್ಞ ಪೇಂಟರ್‌ನ ಪರಿಣತಿ, ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಕಳಕಳಿ, ಒಂದು ತೆರನ ವಿಷಾದಪೂರ್ಣ

ಗಂಭೀರ ಸೌಂದರ್ಯ—ಈ ಮುಂತಾದ ಮುಜುಗುಚಿ-ಗುಣಗಳನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾಣಬಹುದು.

೧೯೫೪ ರಲ್ಲಿ ಫೆಡೆರಿಕೊ ಫೆಲಿನಿ (ಇಟಲಿ) LA STRADA (THE ROAD) ಎಂಬ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಕವಾದ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ನವವಾಸ್ತವಪಂಥದ ಹೆಸರಲ್ಲೇ ನಿರ್ಮಿತ ವಾದ ಈ ಚಿತ್ರ ಆ ಪಂಥದ ಸೀಮಿತತೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಮಹತ್‌ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಕಸರತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಅಲೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವ ಬಲಿಷ್ಠ ಒರಟ ನೊಬ್ಬನ ಕ್ರೀತ ತೊತ್ತಾಗಿ, ಆತನ ನೆಲೆಕಾಣದ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಗಣ್ಯ ಸಂಗಾತಿ ಯಾಗಿ ಹಿಂಬಾಲಿಸುವ ತಿಕ್ಕಲು ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳ ಕಥೆ ಇದು. ಮನುಷ್ಯ ಸಂತನೇ ಎಂಬ ಫೆಲಿನಿಯ ಗಾಢ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೂ ಆದರೆ ಆತ ಮೂರ್ಖ ಎಂಬ ವಿಷಾದಕ್ಕೂ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪವನ್ನೊದಗಿಸಿಕೊಡುವ ಈ ಕೃತಿ ವಿಷಾದ ಕರುಣಗಳ ಮಂದ್ರಧ್ವನಿ ಯಿಂದ ಹೃದಯವನ್ನು ಅಲುಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಟೆಲಿವಿಷನ್ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿದ್ದ ಡೆಲ್ ಬರ್ಟ್‌ಮನ್ ೧೯೫೫ ರಲ್ಲಿ, ಅಮೆರಿಕ ದಲ್ಲಿ, ಹಾಲಿವುಡ್ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದ್ದ, ಅತ್ಯಂತ ಅನಾಕರ್ಷ ಕವಾದ ಅಪರೂಪದ ಪ್ರೇಮಕಥೆಯನ್ನು MARHTY ಎಂಬ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ ತೆರೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಒಬ್ಬ ಮಾಂಸ ಮಾರುವ ಕಟುಕ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಶಾಲಾ ಶಿಕ್ಷಕಿ, ಇಬ್ಬರೂ ತಾವು ಅನಾಕರ್ಷಕರೆಂದು ಬಲ್ಲ ಅನುದಾತ್ತರು, ಅಸ್ಫೂರ್ತರು—ಇವರ ಪ್ರಣಯವೇ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು. ಬೇಕಾದರೆ, ಅಮೆರಿಕದ ನವವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರವೆಂದು ಕರೆ ಯಬಹುದಾದ, ಅಪರೂಪದ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಬಂದ ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯ್ ಅವರ 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ'. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಐದನೇ ಘಟ್ಟವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸ ಬಹುದು.

೫. ಹೊಸ ಹುಡುಕುಗಳು

ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ, ಸಿನೆಮಾ, ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ನೇರ ಪ್ರತಿ ಕ್ರಿಯೆ ಕೊಡುತ್ತ ಒಂದು ದಶಕ ಸುಮಾರು ಕಳೆದ ಮೇಲೆ ಆ ದುಃಸ್ವಪ್ನದಿಂದ ಕೊಂಚ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದು, ಆದರೆ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅರಗಿ ರಕ್ತಗತವಾಗಿದ್ದ ಯುದ್ಧದ ಅನುಭವ ವಿಸ್ಮೃತವಾಗದೆ, ಕ್ರಮೇಣ ಹೊಸ ಹೊಸ ಹುಡುಕುಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದು ಕಾಣು ತ್ತೇವೆ.

ಈ ಘಟ್ಟದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳೆಂದರೆ—ಒಂದು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಟೆಲಿವಿಷನ್ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡು

ಸಿನೆಮಾಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಿದ್ದು; ಇನ್ನೊಂದು, ಏಷ್ಯಾ ಆಫ್ರಿಕಗಳಲ್ಲಿನ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯು ಬಳಕೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ, ಅದು ಗಾಢ ಗಂಭೀರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಲು ತೊಡಗಿದ್ದು.

ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗತೊಡಗಿದಂತೆ ಸಿನೆಮಾ ಉದ್ಯಮ ತತ್ತರಿಸುವ ಹಾಗಾಯಿತು. ಕ್ರಮೇಣ, ಇವೆರಡೂ ತಮತಮಗೆ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ತಿಳಿವು ಹಬ್ಬಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಅಂಥ ಸರಳ ನೇರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಸುಲಭ ಮಾಧ್ಯಮವೆನ್ನಿಸಿ, ಪುಷ್ಕಳ ಮನೋರಂಜನೆಗೂ ಮತ್ತು ಗಾಢ ಸಂಕೀರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಸಿನೆಮಾ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ—ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಬಳಕೆಯಾಗತೊಡಗಿತು. (ಮುಂದೆ, ಈ ಎರಡೂ ವಿಶ್ವದ ತುಂಬ ಸಂಪೂರ್ಣ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಟೆಲಿವಿಷನ್ ವ್ಯವಹಾರ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸಿನೆಮಾ ಕಲಾಭಾಷೆಯಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಂಗಡನೆಗೊಳ್ಳಬಹುದೆಂಬುದು ಈಗ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ.)

ಏಷ್ಯಾ ಆಫ್ರಿಕಗಳಲ್ಲಿನ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಇಂಡಿಯಾದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾದ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಬಹಿರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದು ಆರು ತಿಂಗಳು ಕಳೆಯುವಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಅದು ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೂ ಬಂದಿತು. ಕ್ರಮೇಣ, ಇಲ್ಲಿನವರು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳತೊಡಗಿದರು. ತೀರ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ, ದಾದಾ ಫಾಲ್ಕೆಯಂಥವರು ಈ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸತೊಡಗಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದ ಉಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಕೂಡ ತನ್ನ ಉಮೇದನ್ನು ಮೆರೆಸಿತು. ಅಲ್ಲದೆ—ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು, ವಾರ್ಷಿಕ ತಯಾರಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಅಮೇರಿಕ ಜಪಾನ್‌ಗಳೊಡನೆ ತೀವ್ರ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಸುತ್ತ, ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಶಕ್ತವಾಯಿತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ—ಹೊಸ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ, ನಗರಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಿನೆಮಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗದಿದ್ದುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿ, ಇದು ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಹೋಯಿತು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಿಗೆ ಯುದ್ಧವೋ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯೋ ಪ್ರಮುಖ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದರೆ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ನೇರ ಭಾಗಿಯಾಗದ ಇಂಡಿಯಾದಂಥ ದೇಶಕ್ಕೆ ಯುದ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೆನಿಸುವ ಭೀಕರ ದಾರಿದ್ರ್ಯ ಅಸಮಾನತೆ ಮುಂತಾದವೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು ಪ್ರಮುಖ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ

ಪ್ರಾಯಶಃ ಇಲ್ಲಿನ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಿನೆಮಾಗಳಿಂದ ನೇರಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದು ಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. (ಹಾಲಿವುಡ್ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ದೇಶಗಳ ಸಿನೆಮಾಗಳಿಗೆ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಸಿಕ್ಕದ್ದು ಕೂಡ ತುಂಬ ತಡವಾಗಿ ಮತ್ತು ಅಪ ರೂಪವಾಗಿ.) ಈ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಇಂಡಿಯಾ, ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತ ಗಂಭೀರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಸಿನೆಮಾ, ಸೆಲುಲಾಯ್ಡ್‌ಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಿದ ಮನೋ ರಂಜನೆಯೋ, ನೀತಿಯೋ, ನಾಟಕ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತಾದಿಗಳ ದಾಖಲೆಯೋ ಆಯಿತ ಲ್ಲದೆ, ಆ ಭಾಷೆಯ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ಆ ಮಾಧ್ಯಮದ್ದೇ ಕೇವಲ ವೆನ್ನುವಂಥ ಕೃತಿರಾಶಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಡೆಗೂ, ದೇಶೀಯಾ ಸಿನೆಮಾ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಸಿಡಿದು ನಿಂತು, ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪರಂಪರೆಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು, ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗಿದ ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರಾಯ್ ಅವರಂಥ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರವೇ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಇಂಡಿಯಾದ ಮೊದಲ ಗಣನೀಯ ಕಾಣಿಕೆ ಸಲ್ಲು ವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. (ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ೧೯೪೭ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಫಿಲ್ಮ್ ಸೊಸೈಟಿ, ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಫಿಲ್ಮ್ ಸೊಸೈಟಿ ಚಳುವಳಿಗೆ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿತ ಲ್ಲದೆ, ರಾಯ್‌ನಂಥ ನಿರ್ದೇಶಕ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ೧೯೪೨ ರಷ್ಟು ಮೊದಲೇ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಫಿಲ್ಮ್ ಸೊಸೈಟಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಪರಿಣಾಮವುಂಟಾದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ)

೧೯೫೫ ರಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರಾಯ್, ಬಿಭೂತಿಭೂಷಣ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿಯವರ ಕಾದಂಬ ರಿಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ "ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ" ಹೊರಬಂದಿತು. ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾರತದ ಈ ರಮಣೀಯ ಸತ್ಯಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ೧೯೫೬ ರ ಕ್ಯಾನೆ ವಿಶ್ವ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ "ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಾನವೀಯ ದಾಖಲೆ" ಎಂಬ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಮುಂದೆ ಇನ್ನೆರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮುಗಿದ ಈ ತ್ರಿವಳಿ ಚಿತ್ರ (ಅಪೂ ತ್ರಿವಳಿ) ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೂಡಿ, ರಾಯ್‌ರವರನ್ನು ವಿಶ್ವದ ಮಹಾ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿಸಿದವು.

೧೯೫೫-೫೬ ಕ್ಕೆ ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ಸಿಡಿದು ಹೊರಕ್ಕೆ ನಿಂತ FREE CINEMA ಎಂಬ ಪಂಥ ತಲೆಯೆತ್ತಿಕೊಂಡಿತು. ಲಿಂಡ್‌ಸೆ ಆಂಡರ್‌ಸನ್, ಮಜೆಟ್ಟಿ, ಕರೆಲ್ ರೀಜ್, ಟೋನಿ ರಿಚರ್ಡ್‌ಸನ್—ಮುಂತಾದ ವರು ಹೊಸ ಪಂಥದ ಗಣನೀಯ ತುಂಡು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು (shorts) ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಇವರೇ ಮುಂದೆ ದೀರ್ಘ ಕಥಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು (ROOM AT THE TOP, LOOK BACK IN ANGER, THIS SPORTING LIFE, TOM JONES ಇತ್ಯಾದಿ) ನಿರ್ಮಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲೊಂದು ಹೊಸ ಸತ್ವ ಮಿಡಿಯಿತು.

ದೀರ್ಘಕಾಲ ಬಂಜರು ಬಿದ್ದಂತಿದ್ದ ಸ್ವಿಡನ್‌ನ ಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರ, ೧೯೫೬ ರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್‌ಮರ್ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ನಿರ್ಮಿಸಿದ THE SEVENTH SEAL ಎಂಬ ಅಸಾಧಾರಣ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಚಿತ್ರದಿಂದಾಗಿ ಎಲ್ಲರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಿತು. ಧರ್ಮ ಸಂಶಯದ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ಶ್ರೀಮಂತ ಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬ ಮೃತ್ಯುವನ್ನೂ ತಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಕಪೋಲ ಕಲ್ಪಿತ ಪವಾಡ ಈ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು. ಆಳವಾಗಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಅಸಹಜ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೌದೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಮೂಡಿಸುವ ಈ ಅಸಾಧಾರಣ ಚಿತ್ರ ಅಪೂರ್ವ ಸತ್ವದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ; ಸ್ವಿಡನ್‌ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾದ ರಮ್ಯ ನೈರಾಶ್ಯಭಾವ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್‌ನ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲೂ ಉಳಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿಯಾಗಿ ಮಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

೧೯೫೬ ರಲ್ಲೆ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಆಳವಾದ ನೈತಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳಿಂದ ಆಗಲೇ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದ ರಾಬರ್ಟ್ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ THE CONDEMNED MAN ESCAPES ಎಂಬ ಉತ್ಕಟ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ನಾಜಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಾದ ಫ್ರೆಂಚನೊಬ್ಬ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿ, ಆದರೆ ಅದು ಅನೈತಿಕವೆಂಬ ಧರ್ಮಸಂಕಟಕ್ಕೊಳಗಾಗಿ ನರಳುವುದು, ಬೇರೆಯವರು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತಾನು ಸಾಧನವಾಗಬೇಕೆಂದು ಪೇಚಾಡುವುದು—ಇದರ ವಸ್ತು. ಆಳವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಅನುಭಾವದ ಅಂತರ್ವಾಹಿನಿಯುಳ್ಳ, ಹೃದಯ ಮಿಡಿಸಿಬಿಡುವ ತೀವ್ರ ಚಿತ್ರ ಇದು.

೧೯೫೭ ರಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಸೋವಿಯೆತ್ ರಷ್ಯಾದ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರ ತೆರೆ ಕಂಡಿತು. ಮೈಕಲ್ ಕಲಟಜೊವ್‌ನ THE CRANES ARE FLYING ಎಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಆ ಚಿತ್ರ, ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಮಿ ಸತ್ತಾಗಿನ ಆಕೆಯ ಅಳಲು ಇವನ್ನು ತುಂಬ ನವಿರಾಗಿ ಸೆರೆ ಹಿಡಿದದ್ದು. ಸಮಾಜವಾದೀ ಸತ್ಯವೆಂಬ ರಾಜಕೀಯ ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಉಸಿರುಗಟ್ಟತೊಡಗಿದ್ದ ಸೋವಿಯೆತ್ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಹೊಸ ತಂಗಾಳಿ ಸುಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದ, ವ್ಯಕ್ತಿ-ಕಾಳಜಿಗಳುಳ್ಳ ಈ ಕೃತಿ ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಮರಣಾನಂತರ ಉಂಟಾದ ಸಡಲಿಕೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಿದ್ದೀತು.

೧೯೫೭ ರಲ್ಲೆ ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರಾಯ್ ಅವರ 'ಅಪೂ ಚಿತ್ರ ಚಕ್ರ' ದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯದಾದ 'ಅಪರಾಜಿತೊ' ಹೊರಬಂದಿತು. 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ' ಯ ಗ್ರಾಮೀಣ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಕಾಶಿಯ ಪುರಾತನ ಸೋಪಾನ ಘಟ್ಟಗಳಿಗೆ ವರ್ಗಗೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಯುವ ಅಪೂರ್ವಕುಮಾರನ (ಅಪೂ) ಈ ಕಥೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ತಾಯಿ ಸರ್ವಜಯಾಳ ಸೋಲೊಪ್ಪದ ಸಾಹಸದ ಬದುಕನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವೆನಿಸ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುನ್ನತ GRAND PRIX ಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರೆಯಿತು. ೧೯೬೦ ರಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದ 'ಅಪೂರ್ ಸಂಸಾರ್' ಚಿತ್ರದೊಡನೆ ಮುಗಿಯುವ ಈ ತ್ರಿವಳಿ ಚಿತ್ರ, ಅಪೂನ ಕಥೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಇಂಡಿಯಾದ ಹೊಸ ಇತಿಹಾಸದ ಕಥೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಇದೇ ವರ್ಷ (೧೯೫೭) ಕುರೊಸವ (ಜಪಾನ್) ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ 'ಮ್ಯಾಕ್

ಬೆತ್' ನಾಟಕವನ್ನಾಧರಿಸಿ THRONE OF BLOOD ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಅಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತಂದದ್ದು ಅದೇ ಮೊದಲು.

೧೯೫೮ ರಲ್ಲಿ, ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಯುರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೊಳೆತುಕೊಂಡ NOUVELLE VAGUE (NEW WAVE-ಹೊಸ ಅಲೆ) ಎಂಬ ಚಳುವಳಿ ಅಲ್ಲಿನ ಸಿನೆಮಾ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧೀಮಂತ ರಾದ ಹೊಸಬರನೇಕರು ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಿಳಿದರು. ಬದುಕನ್ನು ಪರಿಸರದ ಮುಖದಿಂದ ನೋಡುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮುಖದಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ, ಅನುಭವದ ಆಳ ಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ತಡಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಮೊದಲಾದವು. ೧೯೫೦ ರ ದಶಕದ ತುದಿ ಮತ್ತು ೬೦ ರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲ ವಾಗಿದ್ದ ಈ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ದೇಶಗಳ ಹಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾರೆ. ಈ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರಿಗೆ ತುಂಬ ಭಿನ್ನತೆಯಿದ್ದು ಪ್ರತಿ ಯೊಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಆ ವರ್ಷ (೧೯೫೮), ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ (ಸ್ವಿಡನ್) THE WILD STRAWBERRIES ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ವಿಶೇಷ ಕೀರ್ತಿಗೌರವಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ತನ್ನ ಭೂತಕಾಲದ ಬದುಕನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಅದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ವರ್ತ ಮಾನದ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಒಟ್ಟು ಬದುಕಿನ ಯಶಸ್ಸು-ಅಪಯಶಸ್ಸುಗಳನ್ನೂ ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು. ವಾಸ್ತವ ಸ್ವಪ್ನ ಸ್ಮರಣೆಗಳ ಮೂರು ಪಾತಳಿಗಳಲ್ಲಿ, ಜಡಕುಜಡಕಾಗಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಕಾಣುವ ಬದುಕು, ಈ ಅಸಾಧಾರಣ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿ ಮೂರ್ತಗೊಂಡಿದೆ.

ಅದೇ ವರ್ಷ (೧೯೫೮), ಆ ಮೊದಲೇ ತನ್ನ ಎರಡು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಯುದ್ಧ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಪೋಲಂಡ್‌ನ ಆಂದ್ರೆಯಿ ವಾಯ್‌ದಾ, ASHES AND DIAMONDS ಎಂಬ ಮೂರನೆಯ ಯುದ್ಧ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿ ತನ್ನ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡ. ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಕೊಲೆಮಾಡಲು ನಿಯೋಜಿತನಾದ ಬಲ ಪಕ್ಷದವನೊಬ್ಬ, ಕೊಲೆಗೆ ಮನಸ್ಸೊಪ್ಪದೆ ಒಳತೋಟಿಯೆದ್ದು, ಆ ಒಳತೋಟಿಯಿಂದ ಪಾರಾಗಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಕೊಲೆಮಾಡುವುದು ಮತ್ತು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ತಾನೂ ಕೊಲೆಯಾಗುವುದು ಇದರ ಕಥಾವಸ್ತು. ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಬದುಕನ್ನು ಉದ್ಭವಗೊಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿರುವ ದೇಶವೊಂದರ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಈ ಎರಡು ನಿರರ್ಥಕ ಕೊಲೆಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ, ಅಂತಃಶೋಧ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ ಶಕ್ತಿವಂತ ಚಿತ್ರ ಇದು.

೧೯೫೮ ರ ಮತ್ತೊಂದು ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರ NAZARIN. ಮೂಲತಃ ಸ್ಪೇಯಿನ್

ದೇಶದವನಾಗಿ, ೧೯೨೦ ರ ಮುಂದಿನ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಅವಾಂತ್ ಗಾರ್ದೆ' ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡು ಗಣ್ಯ ವಿಲಕ್ಷಣ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಲುಯಿ ಬುನುಯೆಲ್ ಮೆಕ್ಸಿಕೊದಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಕ್ರಿಸ್ತನ ಹಾಗೆ ಸದ್ಗುಣಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದ ರೋಮನ್ ಕೆಥೊಲಿಕ್ ಪಾದ್ರಿಯೊಬ್ಬ, ತಾನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಸೇವೆಸಲ್ಲಿಸಲು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಜನವರ್ಗದಿಂದಲೇ ಅಪಮಾನ ಹಿಂಸೆಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಮಾನವಪಾಪಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾದದ್ದು ಇದರ ವಸ್ತು. ಅವಾಸ್ತವತೆಯ ಅಂಚನ್ನು ತುಳಿಯುತ್ತ ಪಾದ್ರಿಯ ಸಾಧು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಗಾಢವನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಧರ್ಮವಿರೋಧಿಯೆಂದು ಹೆಸರುಗೊಂಡಿದ್ದ ಬುನುಯೆಲ್‌ನ 'ಧಾರ್ಮಿಕ ಕೃತಿ' ಎನ್ನುವಂತಿದೆ.

೧೯೫೯ರಲ್ಲಿ, ಫ್ರಾನ್ಸ್-ಜಪಾನ್‌ಗಳ ಸಹಕಾರದಲ್ಲಿ HIROSHIMA MON AMOUR ಎಂಬ ಅತ್ಯಪೂರ್ವವಾದ ಸುಂದರ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಾಯಿತು. ಅದಾಗಲೇ, ತೀವ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಲವು ತುಂಡು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಕಣ್ಸೆಳೆದಿದ್ದ ಅಲೇನ್ ರೆನೆಯ್ (ಫ್ರಾನ್ಸ್) ಇದರ ನಿರ್ದೇಶಕ. ವಿವಾಹಿತ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಟಿಯೊಬ್ಬಳು ಯುದ್ಧವಿರೋಧಿ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಹಿರೊಷಿಮಾಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾಗ, ಒಂದೆರಡು ದಿನಗಳ ಹ್ರಸ್ವಾವಧಿಯಲ್ಲಿ, ವಿವಾಹಿತ ಜಪಾನಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯೊಬ್ಬನ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕುತ್ತಾಳೆ; ಆತನ ತೆಕ್ಕೆಯಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಎಳವೆಯ ದುರಂತ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು (ಯುದ್ಧ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾನು ಶತ್ರುದೇಶದ ಯೋಧನೊಬ್ಬನನ್ನು ಪ್ರೇಮಿಸಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹೀನ ಅಪಮಾನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದದ್ದು, ತನ್ನ ದೇಶ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ ದಿನವೇ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮಿ ಗುಂಡಿಗೆ ಬಲಿಯಾದದ್ದು ಮುಂತಾಗಿ) ಪುನರನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮನುಷ್ಯಕುಲದ ಸ್ಮೃತಿದುರಂತ ವಿಸ್ಮೃತಿದುರಂತಗಳೆರಡನ್ನೂ, ವಿಶಾಲ ವಿಶ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ (ಹಿರೋಷಿಮಾ ದುರಂತ) ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಏಕತ್ರ ಅನುಭವಗೊಳಿಸಿಕೊಡುವ ಈ ತೀವ್ರ ಚಿತ್ರ ಮಾನವ ಪ್ರೇಮ-ದ್ವೇಷಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಾಗಿದೆ.

'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಿಳಿದು ಮಹತ್ತರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಇಬ್ಬರು ಧೀಮಂತರು, ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ತ್ರೂಫೋ ಮತ್ತು ಜೀನ್ ಲೂಕ್ ಗೊದಾರ್ದ್. ೧೯೫೯ ರಲ್ಲಿ ತ್ರೂಫೋ ತಯಾರಿಸಿದ 400 BLOWS, ಒರಟುಗಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬದುಕಬೇಕಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸಂವೇದನೆಯ ಬಾಲಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಮಾನವ ನಾಗರಿಕತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಹೊಸ ಶೋಧನೆಯಾಗಿರುವ ಪ್ರೌಢ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಗೊದಾರ್ದ್ ಅದೇ ವರ್ಷ (೧೯೫೯) ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ BREATHLESS ಹೊರತಂದ. ಕೊಲೆ, ಪರಾರಿ, ಪ್ರೀತಿ, ಮಾರಾಮಾರಿ—ಮುಂತಾದ ಜನಪ್ರಿಯ

ಅಮೆರಿಕನ್ ಗ್ಯಾಂಗ್‌ಸ್ಟರ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಕಥಾದ್ರವ್ಯವನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಮೂಲಕ ಅನುಭವಗಳ ಬೇರನ್ನು ಅಲುಗಿಸಿಬಿಡುವ, ಹೊಸರೀತಿಯ ತೀವ್ರ ಚಿತ್ರ ಇದು.

೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಫೆಡರಿಕೊ ಫೆಲಿನಿ (ಇಟಲಿ), ತನ್ನ ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥದ ನಿಷ್ಠೆ ಬಿಟ್ಟು LA DOLCE VITA ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ವಿಲಾಸಿ ರೋಮನ್ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸುಖವಸ್ತುವಾಗಿ ಬಾಳುವ ಲಘು ಪತ್ರಕರ್ತನ ಬದುಕಿನ ಟೊಳ್ಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ, ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಶೃಂಗಾರವನ್ನು ನಿಸ್ಸಂಕೋಚವಾಗಿ ತೋರಿಸುವಂಥದು. ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಈ ಚಿತ್ರ ಅಪೂರ್ವ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು.

ಇದರ ಹಾಗೇ ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಿಸ್ಸಂಕೋಚವುಳ್ಳ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರ SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING ಅದೇ ವರ್ಷ (೧೯೬೦) ಹೊರಬಂದಿತು. ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ಇಂಗ್ಲಂಡಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದ, ಝೆಕೊಸ್ಲೊವಕಿಯಾದ ಕರೆಲ್ ರೀಜ್ ಎನ್ನುವಾತ, ನಾಟಿಂಗ್‌ಹಾಮ್‌ನ ಗುಪ್ತಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಹಸಿಹಸಿಯಾದ ಈ ಹಾಸ್ಯಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ.

HIROSHIMA MON AMOUR ಚಿತ್ರದಿಂದ ಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದ ರೆನೆಯ್ (ಫ್ರಾನ್ಸ್), ಆ ಚಿತ್ರದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ, ವಾಸ್ತವವಾದ ದೇಶಕಾಲಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಡೆಗಣಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ದೇಶಕಾಲಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನೊಳಗೇ ಬೇರೆ ಬದುಕುವ ಮಾನವ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಂತರ್ಯದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುವಂಥ LAST YEAR AT MARIENBAD (೧೯೬೦) ಎಂಬ ಅಸಾಧಾರಣ ಸ್ವಪ್ನಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ.

ಆ ವರ್ಷ (೧೯೬೧) ತ್ರೂಫೋ ತಯಾರಿಸಿದ SHOOT THE PIANO PLAYER ಎಂಬುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಹಿಂಸೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ತೋರುವಂಥದು. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮಾರ್ದವವನ್ನು ಮೀಸಲು ಮುರಿಯದಂತೆ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ ದೂರವಿರಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಬ್ಬ ಪಿಯಾನೊ ವಾದಕ, ಹೇಗೋ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಕಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ; ಮುಂದೆ, ಆತ ಒಬ್ಬಳ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಕ್ರಮೇಣ ಆಕೆಯ ಕೊಲೆಗೂ ಕಾರಣನಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಇದು ಕಥಾವಸ್ತು

ಆಂದ್ರೆಯಿ ವಾಯ್‌ದಾ (ಪೋಲಂಡ್)ನ ೧೯೬೦ರ ಚಿತ್ರ THE INNOCENT SORCERERS ತರುಣ ಜನಾಂಗದ ನೆಲೆಗಾಣದ ಹಸಿಬಿಸಿ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬ ತರುಣ ವೈದ್ಯ ಮತ್ತು ಅಪರಿಚಿತ ಹುಡುಗಿಯ ನಡುವೆ ಬೆಳೆಯುವ ಆಟದ ಸಂಬಂಧ, ಗಾಢ ಮಾನವೀತೆಯ ಹೊಳಹಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದು ಈ ಚಿತ್ತವೇಧಕ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು.

ಇಟಲಿಯ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮೈಕೆಲೆಂಜೆಲೊ ಆಂಟೊನಿಯೋನಿ

೧೯೬೦ ಮತ್ತು ೧೯೬೧ ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಎರಡು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳಾದ L' AUVENTURA ಮತ್ತು LA NOITEಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ದ್ವೀಪವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಹೋದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಹೋಟವರು ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲೇ ಮಗ್ನರಾಗಿಕೊಂಡು ಆ ಹೆಣ್ಣಿನ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಮರೆತುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಮೊದಲನೆಯದರ ವಸ್ತು. ಸಂಸಾರಮಾಡಿ ಕೊಂಡಿದ್ದ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಿನ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ, ತಾವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂಬುದರ ಅರಿವಾಗಿಬಿಡುವುದು ಎರಡನೆಯದರ ವಸ್ತು.

ರಾಬರ್ಟ್ ಬ್ರೆಸ್ಸೊನ್ (ಫ್ರಾನ್ಸ್) ೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ THE TRIAL OF JOAN OF ARC ಆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಥೆಯಲ್ಲಿನ ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಮನುಷ್ಯನ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಒರೆತಿಕ್ಕಿ ನೋಡುವಂಥದ್ದು. ಕಾರ್ಲ್ ಡ್ರೈಯರ್‌ನ PASSION OF JOAN OF ARC ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಇದು ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು.

೧೯೬೧ ರಲ್ಲಿ ಗೊದಾರ್ದ್ (ಫ್ರಾನ್ಸ್) ತಯಾರಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರ A WOMAN IS A WOMAN. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಂಗೀತ ವೈನೋದಿಕವನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಆದರೆ, ಹಾಡುಗಳಿಲ್ಲದೆ, ತಯಾರಾದ ಈ ಚಿತ್ರ, ಹೆಣ್ಣಿನ ರಮ್ಯ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನೂ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಬೆರಗುವಟ್ಟು ನೋಡುವಂಥದು.

ಇದೇ ವರ್ಷ ಬುನುಯೆಲ್‌ನ (ಸ್ಪೇಯಿನ್) ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ VIRIDIANA ಹೊರಬಂದಿತು. ಈತನ ಹಿಂದಿನ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವರ ಗುಣಾಂಶಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಈ ಚಿತ್ರ, ಲೈಂಗಿಕ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಒಳಿತು-ಕೆಡಕುಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕೆಡುಕಿಗೆ ಗೆಲುವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ಬುನುಯೆಲ್‌ನ ಕೃತಿಯ ಅಪಾರ ಶಕ್ತಿಗೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಬುದ್ಧ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ತ್ರೂಫೋನ JULES ET JIM ೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದಿತು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಛಲವುಳ್ಳ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸನ್ನು, ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮೆಚ್ಚಿ ಆಕೆಗೆ ಸಮೀಪವಾಗುವ ಇಬ್ಬರು ಮಿತ್ರರು, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆಕೆಯ ಆ ಛಲಕ್ಕೇ ಬಲಿಯಾಗುವುದು ಇದರ ವಸ್ತು.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನ ಟೋನಿ ರಿಚರ್ಡ್‌ಸನ್ ತಯಾರಿಸಿದ ಮನೋವೇಧಕ ಚಿತ್ರ A TASTE OF HONEY ಇದೇ ವರ್ಷ (೧೯೬೧) ಹೊರಬಂದಿತು. ಲಂಕಷೈರಿನ ಒರಟು ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ವರ್ಧಮಾನ ವಯಸ್ಸಿನ ಶಾಲಾಬಾಲಕಿಯೊಬ್ಬಳು ತನ್ನ ಮುಗ್ಧತೆಯನ್ನೊಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಇದರ ವಸ್ತು.

ಜಪಾನಿನ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಶಿಂಡೋ ಇದೇ ವರ್ಷ ತನ್ನ THE

ISLAND ಎಂಬ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಏನೂ ಬೆಳೆಯದ ಕಲ್ಲು ನೆಲದ ನಿರ್ಜನ ದ್ವೀಪವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಸಾಹಸದಿಂದ ಬದುಕುವ ಮನುಷ್ಯ ನನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಚಿತ್ರ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಯ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯಿಂದ, ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರ ಅನುಭವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

೧೯೬೨ ರಲ್ಲಿ ಫೆಲಿನಿ (ಇಟಲಿ) ಯ EIGHT AND HALF ಹೊರ ಬಂದಿತು. ಇದು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ಕುರಿತಿದ್ದು ಫೆಲಿನಿಯ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ ಯೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಇಡೀ ತಂಡ ತುದಿಗಾಲಲ್ಲಿ ಕಾಯುತ್ತ ನಿಂತಿರುವಾಗ, ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕ ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ಮುಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗದೆ ಉದ್ವಿಗ್ನನಾಗಿ ಪೇಚಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ಸಂಕೇತಾರ್ಥ ಗಳಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೊಳಲಿಡುವ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಇದೇ ವರ್ಷ ಬಂದ ಗೊದಾರ್ದ್‌ನ HER LIFE TO LIVE ಅರ್ಥಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಲ್ಲಿ, ಗಂಡನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸೂಳೆಗಾರಿಕೆಗಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಆತ್ಮ ಕಥನ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ತಲ್ಲೀನ ವಿರೋಧೀ' ತಂತ್ರವನ್ನು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿ ರುವ ಈ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಗೊದಾರ್ದ್‌ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಡೇವಿಡ್ ಲೀನ್ (ಇಂಗ್ಲಂಡ್) ಇದೇ ವರ್ಷ ತನ್ನ ಮಹಾ ಅದ್ದೂರಿಯ THE LAWRANCE OF ARABIA ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಅರೆಬಿಯಾದ ಮರಳುಗಾಡಿನ ಅಪಾರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಲ್ಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿದ್ದೂ ಐತಿಹ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಹೋಗಿರುವ ಲಾರೆನ್ಸ್‌ನ ಬದುಕನ್ನು ಶೋಧಿಸಲೆತ್ನಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ ರಾಬರ್ಟ್ ಬೋಲ್ಟ್‌ನ ಚತುರ ಚಿತ್ರ ಲೇಖನದಿಂದ ಹಾಗದ ಅಪಾರ ವೆಚ್ಚದ ನಿರ್ಮಾಣ ವೈಭವದಿಂದ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದು ಭಾರೀ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು.

ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಗಮನ ಸೆಳೆದ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲೆ ಕುಬ್ರಿಕ್ ಇದೇ ೧೯೬೨ ರಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ LOLITA ಎಂಬ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ ನೊಬೊಕೊವ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ತಯಾರಾದ ಈ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು ಲೈಂಗಿಕ ವಿಕೃತಿ. ಕಟು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹಾಗೂ ಆಳವಾದ ಅರಿವು ಒಗ್ಗೂಡಿಕೊಂಡಿರುವ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಹರಿತವಾದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

೧೯೬೩ ರಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದ ಗೊದಾರ್ದ್‌ನ LES CARABINIERS (THE RIFLE-MEN) ಪಾರತಂತ್ರ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಶ್ರಮಿಕವರ್ಗವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಡೆಯುವ ಬಂಡ ವಾಳಶಾಹಿ ಯುದ್ಧವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಟೀಕಿಸುವ ಕೃತಿ.

೧೯೬೩ ರಲ್ಲಿ, ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ (ಸ್ವೀಡನ್) ನ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ THE SILENCE ಹೊರಬಂದಿತು. ಇಬ್ಬರು ಸಹೋದರಿಯರು ಮತ್ತು ಕಿರಿಯವಳ

ಮಗನೊಬ್ಬ—ಹೀಗೆ ಮೂರು ಮುನ್ನೆಲೆಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾನವಸಂಬಂಧ ಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯತ್ವವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುವ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಈ ವರ್ಷ ಕ್ರಿಸ್ ಮಾರ್ಕ್‌ರ್ (ಫ್ರಾನ್ಸ್) ತಯಾರಿಸಿದ ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ LE JOLI MAI. ಆಲ್ಜೀರಿಯನ್ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಜನರಲ್‌ನ ವಿಚಾರಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು; ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತ ವಾದ ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರ.

ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ೧೯೫೬ರಲ್ಲೇ THE BURMESE HARP ಎಂಬ ಯುದ್ಧವಿರೋಧಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಗಮನಸೆಳೆದಿದ್ದ ಕೊನ್ ಇಚಿಕವ ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬ ನಟನ ಬದುಕನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ AN ACTOR'S REVENGE ಎಂಬ ಸಂಕೀರ್ಣಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ.

೧೯೬೪ರಲ್ಲಿ–ಅಂಟೋನಿಯೋನಿಯ (ಇಟಲಿ) RED DESERT ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ಹೊರ ಬಂದಿತು. ಔದ್ಯೋಗಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪುರುಷಪ್ರಧಾನ ಜೀವನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಗಂಡ–ಪ್ರೇಮಿ–ಮಗು—ಈ ತ್ರಿಕೋಣದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಶೋಧಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಆತನ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ವರ್ಣಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ.

ಆಗಲೇ ಹಲವು ಒಳ್ಳೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ನಿರ್ದೇಶಕಿ ಅಗ್ನೆ ವಾರ್ದಾ (ಫ್ರೆಂಚ್), ಇದೇ ವರ್ಷ LE BONHEUR ಎಂಬ ಪ್ರೌಢ ಗಂಭೀರ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿ ದಳು. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನೂ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನೂ ಒಂದೇ ಸಮನಾದ ಪ್ರೀತಿ ಯಿಂದ ಕಾಣುವ, ತುದಿಗೆ ಹೆಂಡತಿ ಸತ್ತು ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನೇ ಹೆಂಡತಿಯಾಗಿ ಮನೆ ತುಂಬಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಶಾಲಹೃದಯದ ಗಂಡಸಿನ ಕಥೆ ಇದು.

ಈ ವರ್ಷದಲ್ಲೇ ಹೊರಬಂದ ಜಪಾನಿನ ಹಿರೊಶಿ ತೆಶಿಗಹರ ಎಂಬಾತನ WOMAN IN THE DUNES. ತೀವ್ರ ಅನುಭವ ಉಂಟುಮಾಡುವ ವಿಲಕ್ಷಣ ಸತ್ವ ವುಳ್ಳ ಚಿತ್ರ. ಕೀಟಶಾಸ್ತ್ರ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವ ಯುವಕನೊಬ್ಬ, ಆಕಸ್ಮಾತ್, ನಿರ್ಜನ ಪ್ರದೇಶವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಅಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಜನರಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗಿ, ಅಲ್ಲೇ ಆಳದ ಮರಳುಕೊಳ್ಳದಲ್ಲಿ ಒಂಟಿ ವಾಸಮಾಡುವ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಮನೆಸೇರಿ ಸೆರೆ ಯಾಗುತ್ತಾನೆ; ಮೊದಲು ಸೆಣಸಿ ಅನಂತರ ಆಕೆಯನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿನ ಬದುಕನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿ ಕೊಂಡು ಬದುಕತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕಥಾ ವಸ್ತು.

ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರಾಯ್ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ತಯಾರಿಸಿದ 'ಚಾರುಲತಾ' ಈ ವರ್ಷ ಹೊರಬಂದ ಮನೋಜ್ಞ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದು.

೧೯೬೫ರಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಬ್ರೆಸೆಸ್ಸನ್ BALTHZAR ಎಂಬ ಅತ್ಯಂತ ವಿಲಕ್ಷಣ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಒಂದು ಕತ್ತೆಯ ಆತ್ಮಕಥೆಯಾಗಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರ, ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ತೀವ್ರತೆಯಿಂದ ಒಂದು ಅಸಾಧಾರಣ ಅನುಭವ

ವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಯಾಂತ್ರಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗುತ್ತಿರುವ ದುರಂತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಡುವ ಗೊದಾರ್ದ್‌ನ ALPHAVILLE ಈ ವರ್ಷವೇ ಹೊರಬಂದಿತು.

ರಷ್ಯಾದ ಗ್ರಿಗೋರಿ ಕೊಜಿಂಟ್ಸೇವ್ ಇದೇವರ್ಷ ತಯಾರಿಸಿದ ವಿಶಾಲ ತೆರೆಯ HAMLET, ಕುರೊಸವನ THRONE OF BLOOD ಬಿಟ್ಟರೆ ಚಿತ್ರಕ್ಕಳವಡಿಸಿದ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದದ್ದೆಂದು ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆಯಿತು. ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಅಪ್ಪಟ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ನಿಮಿಸಿರುವ ಇಲ್ಲಿನ ಕೌಶಲ ಅಭ್ಯಾಸಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಪೊಲಂಡ್‌ನ ರೋಮನ್ ಪೊಲಾನ್‌ಸ್ಕಿ ಎಂಬ ತರುಣ ನಿರ್ದೇಶಕನ KNIFE IN THE WATER ಎಂಬ ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರ ಕೂಡ ಈ ವರ್ಷವೇ ಹೊರಬಂದಿತು. ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿಯರಿಬ್ಬರ ಮಧ್ಯೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಸಬನೊಬ್ಬನಿಂದಾಗಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಅಹಂಕಾರ ಈರ್ಷ್ಯೆಗಳೂ ಉರಿದೇಳುವುದನ್ನು ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ಕೃತಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ವಿಚಲಿತಗೊಳಿಸಿಬಿಡುವಂಥದು.

ಅತ್ಯಂತ ವಿನೂತನ ತಂತ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿಂದ ಕಣ್‌ಸೆಳೆಯುವ ಮಿಕ್‌ಲೊಯಾನ್‌ಸ್ಕೊ (ಹಂಗರಿ)ನ ROUND UP ಎಂಬ, ತೀವ್ರ ಮಾನವೀಯ ಕಳಕಳಿಯುಳ್ಳ ಚಿತ್ರ ಇದೇ ವರ್ಷ ತಯಾರಾಗಿ ಹೊರಬಂದಿತು. ಆಡಳಿತ-ಅಧಿಕಾರಗಳ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಶವೀ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಅಗಣ್ಯನಾಗಿರುವುದರ ವಿರುದ್ಧ ಸೆಟೆದು ನಿಂತ ಪ್ರತಿಭಟನ ಚಿತ್ರ ಇದು.

೧೯೬೫ ರಲ್ಲೇ ಜಪಾನ್‌ನ ಕುರೊಸವನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ RED BEARD ಹಾಗೂ ಇಚಿಕವನ TOKYO OLYMPIAD ತಯಾರಾದವು. ವೈದ್ಯಕೀಯ ಕಲಿತು ಹೊಸದಾಗಿ ಬಂದಾತನೊಬ್ಬ ಪರಿಣತಮನಸ್ಸಿನ ಹಿರಿಯನೊಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಪಳಗಿಮಾಗುವುದು RED BEARD ನ ವಸ್ತು ; ಒಲಿಂಪಿಕ್ ಪಂದ್ಯಗಳ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಯಾಗಿರುವ ಇಚಿಕವನ ಚಿತ್ರ, ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಾಧನೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

೧೯೬೬ ರಲ್ಲಿ, ಆಂಟೊನಿಯೋನಿ (ಇಟಲಿ) BLOW UP ಎಂಬ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಂಡಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕನೊಬ್ಬನ ಅನುಭವಗಳ ಮೂಲಕ ವಸ್ತುಸತ್ಯ-ಕಲಾಸತ್ಯಗಳ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುವ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಇದೇ ವರ್ಷ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ಮಹಾಕಾದಂಬರಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಬಂಡಾರ್‌ಚುಕ್ ಎಂಬಾತನಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಏಳು ತಾಸುಗಳ ದೀರ್ಘಾವಧಿಯ ಬೃಹತ್ ಚಿತ್ರ WAR AND PEACE ಭಾರೀ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

೧೯೬೭ ರಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯ ಗಿಲ್ಲೊ ಪೊಂಟೆಕೊರ್ವೊ ಎನ್ನುವಾತ ತಯಾರಿಸಿದ

THE BATTLE OF ALGIERS. ಆಲ್ಜೀರಿಯನ್ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡ ತೀವ್ರ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಚಿತ್ರ.

ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಹಾಲಿವುಡ್ ಚಿತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಬದುಕಿನ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಹಂಬಲವನ್ನಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಹೊರಟ ಚಿತ್ರ ಚಳುವಳಿಗಳು ಆಗಾಗ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ. 'ನವವಾಸ್ತವ'ದ ಅಂಥದೊಂದು ಹೊಸ ಪಂಥವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸುವಾಗ NUDE RESTAURANT ಈ ವರ್ಷ (೧೯೬೭) ತಯಾರಾಯಿತು. ಆಂಡಿ ವಾರ್‌ಹಾಲ್ ಎಂಬಾತ, ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವ್ಯಾಕರಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಡೆಗಣಿಸಿ, ಹೊಸ ತೀವ್ರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರ underground (ಅಧೋ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ) ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಅಸಹ್ಯ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳೆನ್ನಬಹುದಾದ, ಲೈಂಗಿಕ ಲಂಪಟರು, ಮದೋನ್ಮಾದಕಗಳ ಸೇವಕರು ಮುಂತಾದ ವಿಕೃತ ಜನಗಳ ವಿಕೃತ ಜೀವನವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಂಥದು.

೧೯೬೮ ರಲ್ಲಿ ಗೊದಾರ್ದ್ ತನ್ನ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ WEEKEND ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಒಬ್ಬ ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ, ವಾರಾಂತ್ಯವನ್ನು ಖುಶಿಯಾಗಿ ಕಳೆಯುವ ಆಶೆ ಯಿಂದ ಆ ಹೆಂಡತಿಯ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಕೊಂದು ಅವಳಲ್ಲಿರುವ ಹಣವನ್ನು ದೋಚಿ ಕೊಂಡು ವಾರಾಂತ್ಯ ವಿಹಾರಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ; ಹಾಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ಕೆಲವು ಮನುಷ್ಯಭಕ್ಷಕರು ಎದುರಾಗಿ ಗಂಡನನ್ನು ಕೊಂದು ತಿನ್ನುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ಗಂಡನ ಮಾಂಸದ ಚೂರನ್ನು ಹೆಂಡತಿಗೂ ತಿನ್ನಲು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ವಿಲಕ್ಷಣ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಈ ಚಿತ್ರ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ರಾಜಕೀಯ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಸ್ಟಾನ್ಲಿ ಕುಬ್ರಿಕ್, ೧೯೬೮ ರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಗಣನೀಯ 'ವೈಜ್ಞಾನಿಕ-ಕಾಲ್ಪನಿಕ' ಚಿತ್ರ 2001 SPACE ODYSSEY. ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಅದ್ಭುತಗಳನ್ನು ಅಸಾಧಾರಣ ದೃಶ್ಯವೈಭವಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಾಣಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲದೆ, ಅಲ್ಪಾಲ್ಪನಾದ ಈ ಮನುಷ್ಯಜೀವಿ ಬಾಹ್ಯ ಆವರಣಗಳ ವಿಶಾಲವನ್ನು ಹೀಗೆ ಅದ್ಭುತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಗೆಲ್ಲುತ್ತ ನಡೆದಿರುವು ದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೇ, ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಆತ ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ಸಂಕು ಚಿತ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲಾಗದೆ ಹೇಗೆ ಸೋತಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಿ— ಒಂದು ವಿಸ್ತೃತ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯ ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

೧೯೬೮ ರಲ್ಲೇ ಜಪಾನ್‌ನ ನಗಿಸ ಓಶಿಮಾ ತಯಾರಿಸಿದ DEATH BY HANG-ING ಎಂಬ ಕಳಕಳಿಯ ಚಿತ್ರ ಹೊರಬಂದಿತು. ಲೈಂಗಿಕ ಅತ್ಯಾಚಾರ ಕೊಲೆಗಳಿಗಾಗಿ ನೇಣು ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಒಬ್ಬಾತ, ನೇಣು ಹಾಕಿದಾಗ ಸಾಯದೆ ಉಳಿದುಬಿಡು

ತ್ತಾನೆ; ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನೇಣುಹಾಕಲು ಕಾನೂನಿನ ತಾಂತ್ರಿಕ ತೊಂದರೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ, ಆತನೇ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಿಂದ ನೇಣು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಲು, ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ನಡೆದ ಅಪರಾಧವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಆತನ ಎದುರು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ; ಆ 'ಅಭಿನಯ' ದಲ್ಲಿ ಈತನನ್ನು ಗಲ್ಲಿಗೇರಿಸಿದವರು ಮಾಡಿದ ಮತ್ತೂ ಭಯಂಕರ ಅಪರಾಧಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ–ಇದು ಚಿತ್ರದ ಕಥಾವಸ್ತು. ಸುಸಂಘಟಿತ ಹಿಂಸೆಯನ್ನೇ ತನ್ನ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿವಂತ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಫೆಲಿನಿ (ಇಟಲಿ) ಯ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ SATYRICON ಸಿದ್ಧಗೊಂಡದ್ದು ೧೯೬೯ ರಲ್ಲಿ. ರೋಮ್‌ನ ೧ನೇ ಶತಮಾನದ ಬದುಕನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ರಚಿತವಾದ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಸ್ವಪ್ನರೂಪದ ತೊದಲು ನಿರೂಪಣೆಯಂತಿರುವ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ, ವೈಭವೋಪೇತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಒಳಗೊಳಿತವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಈ ವರ್ಷ (೧೯೬೯) ಜಪಾನ್‌ನಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಮಸಹಿರೊ ಶಿನೊಡ ಎಂಬಾತನ DOUBLE SUICIDE ವಿಶಿಷ್ಟ ತಂತ್ರವುಳ್ಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಚಿತ್ರ. ಮೂಲತಃ ಗೊಂಬೆಯಾಟ (ಬುನ್ರಕು)ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದ, ದುರಾದೃಷ್ಟರಿಂದ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರೇಮಕಥೆ ಇದರ ವಸ್ತು. ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಮುಗಿಯುತ್ತಿರುವಂತೆ, ತಟ್ಟನೆ, ಹಿಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಕರಿಬಟ್ಟೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರರನ್ನು ಕಾಣಿಸಿ–ಈ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಯಾವುದೋ ಅದೃಷ್ಟದ ಸೂತ್ರದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿತರಾಗಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

೧೯೭೦ ರಲ್ಲಿ ಆಂಟೊನಿಯೋನಿ (ಇಟಲಿ), ತನ್ನ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ರಾಜಕೀಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವಂಥ ZABRISKIE POINT ಎಂಬ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ.

ಇದೇ ವರ್ಷ ತ್ರೂಫೋ (ಫ್ರಾನ್ಸ್) ತನ್ನ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ THE WILD CHILD ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳ ದೀರ್ಘ ಕಾಲ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದೆ ಬೆಳೆದ 'ಕಾಡು ಬಾಲಕ' ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಬಲವಂತದಿಂದ ಹಿಡಿದುತಂದು ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ 'ಕೂಡು'ವ ಕಥೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅದರ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತೂಗಿನೋಡಲಾಗಿದೆ.

ಈ ವರ್ಷವೇ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಇಂಡಿಯಾದ ಯುವಜನಾಂಗದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ನೋಡುವಂಥ 'ಪ್ರತಿದ್ವಂದಿ' ಎಂಬ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರಾಯ್

ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಮತ್ತು, ಇದೇ ವರ್ಷ, ಇಂಡಿಯಾದ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಗಣ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಣಿಕೌಲ್, ರಾಜಾಸ್ಥಾನಿ ಜಾನಪದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು 'ದುವಿಧಾ' ಎಂಬ ಆಕರ್ಷಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೊರ ತಂದರು.

ಈಗಿನ್ನೂ ಮುಗಿಯುದಿರುವ ೭೦ ರ ದಶಕದ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರ ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಂಡು ಹೇಳುವುದು ಮತ್ತು ಈ ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಅವುಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ತೊಡಗು ವುದು ಕಷ್ಟ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ, ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಫೆಲಿನಿ, ಆಂಟೊನಿಯೋನಿ, ಪಾಸೊಲಿನಿ (ಇಟಲಿ), ಬರ್ಗ್‌ಮನ್, ಗೊದಾರ್ಡ್, ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರಾಯ್ ಮುಂತಾದ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳು ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿ ದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನು, ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ಹೊಸಹೊಸ ಸಾಧನೆಗಳಿಂದ ವಿಶ್ವ ನಿರ್ದೇಶ ಕರ ಮುಂದಿನ ಸಾಲಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಕೆಲವರು—ಕ್ಲಾಡೆ ಛಬ್ರಾಲ್ (ಫ್ರಾನ್ಸ್); ಲಿಂಡ್‌ಸೆ ಆಂಡರ್‌ಸನ್, ಸ್ಟಾನ್ಲೆ ಕುಬ್ರಿಕ್, ಪೀಟರ್ ಸ್ಮಿತ್ (ಬ್ರಿಟನ್); ಮಿಕ್‌ಲೋ ಯೂನ್‌ಸ್ಕೊ, ಇಸ್ತ್‌ವಾನ್ ಗಾಲ್ (ಹಂಗರಿ); ದುಸನ್ ಮಕವಜೆವ್ (ಯುಗೋಸ್ಲಾವಿಯಾ); ಮೆಟೋಡಿ ಆಂಡೋ ನೋವ್ (ಬಲ್ಗೇ ರಿಯಾ); ಜಾನ್ ಕಾಡಾರ್, ಜೆರಿ ಮೆಂಜೆಲ್ (ಜೆಕೋಸ್ಲೊವಾಕಿಯಾ); ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫ್ ಜಾನುಸಿ (ಪೋಲೆಂಡ್); ವೆರ್ನರ್ ಹೆರ್ಜಾಗ್, ಫಾಸ್ ಬಿಂದರ್ (ಜರ್ಮನಿ); ಆಂದ್ರೆ ತಾರ್‌ಕೋವ್‌ಸ್ಕಿ (ರಷಿಯಾ); ಪೀಟರ್ ಡೇವಿಸ್, ಆಂಡಿ ವಾರ್‌ಹಾಲ್ (ಅಮೆರಿಕ); ಗ್ಲಾಬರ್ ರೋಛಾ (ಬ್ರೆಜಿಲ್); ಫರ್ನಾಂಡೋ ಸೊಲಾನಸ್ (ಅರ್ಜೆಂಟೈನಾ)—ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದವರು.

ಜಗತ್ತಿನ ಅಭಿವೃದ್ಧ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳೇ ಉದ್ಧಕ್ಕೂ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಅಭಿವೃದ್ಧಿಶೀಲ ಹಾಗೂ ಅನಭಿವೃದ್ಧ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪ್ರವಾಹದೊಳಕ್ಕೆ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸತೊಡಗಿದ್ದು ತಡವಾಗಿ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಶೀಲ ಅಭಿವೃದ್ಧ ಹಾಗೂ ತೃತೀಯ ಬಣದ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ನಡೆಸಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಗಣನೀಯವಾದ್ದಾಗಿದೆ.

ಪುನಃ, ಇಂಡಿಯಾವನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಂಡಾಗಿನಿಂದ ಈ ತನಕದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಆಡಳಿತ ವರ್ಗ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟು ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದ ಮಾತೇ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಸರ್ಕಾರ ನಡೆಸಿದ ಮಿತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಆಶಾದಾಯಕ ಫಲವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿವೆ. ೧೯೫೦ ರ ದಶಕದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವ ಜಾಗತಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಕಿಂಡಿ ತೆರೆದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಅನಂತರ, ೧೯೬೧ ರಲ್ಲಿ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ ಫಿಲ್ಮ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ಹಾಗೂ ಕ್ರಮೇಣ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಆರ್ಕೈವ್‌ಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು, ೧೯೬೦

ರಲ್ಲಿ ಫಿಲ್ಮ್ ಫೈನಾನ್ಸ್ ಕಾರ್ಪೋರೇಷನ್ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದು, ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದು—ಇವೆಲ್ಲ, ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟವೆ. ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯರ ಅನಂತರದ ಪೀಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಣಿಕೌಲ್, ಕುಮಾರ ಶಹಾನಿಯವರಂಥ ಸಮರ್ಥ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು, ಬಂಗಾಳ ಕೇರಳ ಕರ್ಣಾಟಕ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಧೀಮಂತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಸಂಘಟಿತವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಇವೆಲ್ಲ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಶಾ ದಾಯಕವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

**

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಮತ್ತೂ ಒಮ್ಮೆ, ಈ ಸಿಂಹಾವಲೋಕನದ ಮಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಅಗತ್ಯ.

ಈ ಲೇಖನದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಇಲ್ಲಿ, ಮನೋರಂಜನೆಯ ಉದ್ಯಮ ಚಿತ್ರಗಳ ಅಪಾರ ರಾಶಿಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲ. ಸಿನೆಮಾದ ಗಂಭೀರ ಅಭಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿಬಂದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಕೆಲವೇ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದು ವನ್ನು ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳ ರಾಶಿಯನ್ನೂ, ವಾಸ್ತವ ಅಥವಾ ಅಭಿನೀತ ಮಾನವ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಬಿಂಬಗ್ರಹಣವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ (ಕಾರ್ಟೂನ್ ಚಿತ್ರಗಳು, ಗೊಂಬೆ ಚಿತ್ರಗಳು, ಪ್ರಯೋಗಾಲಯದಲ್ಲೇ ದೃಕ್‌ತಂತ್ರ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ಚಿತ್ರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ) ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಕೈಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಅಷ್ಟಲ್ಲದೆ—ಈಗ ಪರಿಗಣಿಸಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದುವೆಂದೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೆಂದೂ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಬಿಟ್ಟುಹೋದವು ಬೇಕಷ್ಟಿವೆ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಮಿತಿಯೆಂದರೆ—ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಂದ ಹೆಸರಾಗಿ ಬಂದ ದೇಶಗಳನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉಳಿದ ಎಷ್ಟೋ ದೇಶಗಳ ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು, ಆಯಾ ದೇಶಗಳ ಸಮಗ್ರ ಇತಿಹಾಸದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶೇಷ ವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿರುವ ಕಾರಣ, ಅವುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿಲ್ಲ.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಈ ಸಿಂಹಾವಲೋಕನಕ್ಕಿರುವ ಅಸಂಖ್ಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿ ಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಹಾಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಈ ಸಿಂಹಾವಲೋಕನ, ಬರೀ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ ಅದಕ್ಕೆ ತಳುಕುಹಾಕಿ ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧ ವಿಶೇಷಣಗಳನ್ನೂ ಉದುರಿಸುತ್ತ ಹೋಗಿರುವ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಪ್ರಯತ್ನವೆಂದು ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಸೂಚನೆಗಳು :

೧. ಸಿನೆಮಾ ಒಬ್ಬರಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವಂಥದಲ್ಲ ; ಕಲಾವಿದರು ತಾಂತ್ರಿಕರ ಭಾರೀ ತಂಡವೇ ಕೂಡಿ ಆಗುವಂಥದು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಇದೊಂದು ಗಂಭೀರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುವಾಗ ಯಾವನೋ ಒಬ್ಬನ ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿ, ಮೂಲತಃ ಆತನದೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಗಂಭೀರವಾದ ಚಿತ್ರಕೃತಿಯೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ ಅದರ ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವುದು ಸರ್ವತ್ರ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಹಾಗೆ, ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನೇ ಕೃತಿಕಾರನೆಂದು ಹಿಡಿದಿದೆ.

೨. ಚಿತ್ರಗಳ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಜಾಗತಿಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನೇ—ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ತರ್ಜುಮೆಯಾದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನೇ—ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

೩. ೧೯೬೭ ರಲ್ಲಿ ಪುಣೆಯ ಫಿಲ್ಮ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್ ನಡೆಸಿದ್ದ ಫಿಲ್ಮ್ ಅಪ್ರಿಸಿಯೇಶನ್ ಕೋರ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ, ಅದರ ನಿಯೋಜಕಿಯಾಗಿದ್ದ ಬ್ರಿಟನ್‌ನ ಖ್ಯಾತ ಚಲನಚಿತ್ರ ಲೇಖಕಿ ಮೇರಿ ಸೇಟನ್ ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿ ತಯಾರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಈ ಸಿಂಹಾವಲೋಕನಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ—ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಹೇಳುವ ಅನೇಕ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಂದ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಇಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಿಂದ ಈ ತನಕದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡ ಸ್ವಂತದ ಸ್ಮೃತಿ ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಅವಲಂಬನವಾಗಿದೆ.

೪. ಈ ಸಿಂಹಾವಲೋಕನವನ್ನು ಮೊದಲು ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಬರೆಸಿದ್ದು ಗೆ. ವೈಕುಂಠ ರಾಜು ; 'ಪ್ರಜಾವಾಣಿ' (ಸೆಪ್ಟಂ. ೧೯೭೩) ಸಾಪ್ತಾಹಿಕ ಅದನ್ನು ಐದು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿತು—ಅದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ನೆನೆಯಬೇಕು ಈಗ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಾಗ ಲೇಖನವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಿದ್ದಿದೆ.

ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕೆಲವು ಗಣ್ಯಕೃತಿಗಳು

ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕ

ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟಿ ೧೫–೨೦ ವರ್ಷ ಕಳೆಯುವ ಸಮಯಕ್ಕೆ, ಸುಮಾರು ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಭಾಷೆಯು ರೂಪ ತಾಳಿಕೊಂಡಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದೀಚಿನ ಸುಮಾರು ಆರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದ ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಗಣ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು, ಅವುಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕ್ಷೇಪ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮುಂದೆ ಕೊಡುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ.

ಹಿಂದಿನ ಸಿಂಹಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೂ ಅಸಂಖ್ಯ ಮಿತಿಗಳೂ ಈ ಆಯ್ಕೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ನಾವೇ ಸ್ವತಃ ಕೆಲವು ಸಲ ನೋಡಿ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ, ನಮ್ಮ ಮಿತಿ ಮತ್ತೂ ಸಂಕೋಚಗೊಂಡಿತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ದು ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿರುವ ಒಟ್ಟೂ ಕೃತಿಗಳ ರಾಶಿ, ಈ ತನಕದ ಜಾಗತಿಕ ಚಲನಚಿತ್ರ–ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ನೋಟವನ್ನು ಕೊಟ್ಟೀತು ಹಾಗೂ ಈ ಬರಹಗಳು ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದಾವು ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಕೃತಿಪರಿಚಯ ಕೂಡ ಪ್ರಾರಂಭಿಕವಾದ ಓದಿಗಾಗಿ, ವಿಶ್ವಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಹತ್‌ಕೃತಿಯೊಂದರ ಬಗ್ಗೆ ದಿನ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಕಾಲಂನಲ್ಲಿ ಬರೆದುಮುಗಿಸಬೇಕಾದಾಗ, ಅಂಥ ಬರಹಕ್ಕೆ ಯಾವ ಮಿತಿ ಇದ್ದೀತೋ ಅಂಥದೇ ಮಿತಿ ಇಲ್ಲೂ ಅನಿವಾರ್ಯ.

ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದೇ ಅಚ್ಚು-ಅಳತೆಗೆ ಇಳಿಸಲು ಹೋಗಿಲ್ಲ, ಕೆಲಮಟ್ಟಿನ ವೈವಿಧ್ಯವಿರಲಿ ಎಂಬ ಕಾರಣ.

ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ, ಅನೇಕ ಆಕರಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ, ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾವು ನೋಡಿದಾಗ ನಮಗೇ ಅನ್ನಿಸದಿರುವಂಥದನ್ನು ಎಲ್ಲೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ, ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದೇವೆ.

ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ-ವಿಮರ್ಶೆ-ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಮಗ್ರವಾದುದಲ್ಲ. ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ, ಅದು ಏನೊಂದನ್ನೂ ಖಚಿತ-ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಮಂಡಿಸದೆ, ಹೊಳಲಿಟ್ಟು ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಹತ್ತಾರು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಧ್ವನಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇವೆ.

ಆಯಾ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಅಥವಾ ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಗಮನಿಸಬಹುದಾದ ಚಿಕ್ಕ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಇವು ಎಂದೇ ಭಾವಿಸುವುದು ಸರಿಯಾದೀತು.

೧. ದ ಬರ್ತ್ ಆಫ್ ಎ ನೇಶನ್
(THE BIRTH OF A NATION)
ರಾಷ್ಟ್ರೋದಯ
ಮೂಕಿ/ಅಮೆರಿಕ ಸಂ. ಸಂ/೧೯೧೫/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/ಸು. ೧೬೦ ನಿಮಿಷ

ಮತ್ತು

೨. ಇನ್‌ಟಾಲರೆನ್ಸ್ (INTOLERANCE)
ಅಸಹನೆ
ಮೂಕಿ/ಅಮೆರಿಕ ಸಂ. ಸಂ/೧೯೧೬/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು
ನಿರ್ದೇಶಕ: ಡೇವಿಡ್ ವಾರ್ಕ್ ಗ್ರಿಫಿತ್

ಮೇಲಿನ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಗ್ರಿಫಿತ್ (೧೮೭೫-೧೯೪೮), 'ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪಿತಾಮಹ', 'ಸಿನೆಮಾದ ಕಾರಣ ಪುರುಷ' ಎಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳು ಆತನ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಗಣನೀಯವಾದ ಬೃಹತ್ ಸಾಧನೆಗಳಾಗಿವೆ, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇವತ್ತಿಗೂ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂಥ ಚಲನ ಚಿತ್ರದ ಅಪಾರ ಸಾಹಸಗಳಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಗ್ರಿಫಿತ್‌ಗೆ ಹಿಂದೆ—ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ, ಮೊದಲನೆ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಸಂಭವಿಸುವ ತನಕವೂ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಸಿನೆಮಾದ ಅಗ್ರಗಣ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿದ್ದು ಅದು ವಿಶ್ವಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಆಗ ಅಮೆರಿಕ, ಇಟಲಿ ಇಂಗ್ಲಂಡ್ ಜರ್ಮನಿಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಸಾಲಲ್ಲೆ ನಿಂತುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಕಾಲ ಅಮೆರಿಕ, ಸಿನೆಮಾವನ್ನು 'ನಿಕೆಲೊಡಿಯನ್' (ಅಗ್ಗದ ನಾಣ್ಯ ಕೊಟ್ಟು ಪಡೆವ ಅಲ್ಪ ಜನರ ಮನೋರಂಜನೆ) ಎಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿತ್ತು. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕದ ಗಣನೀಯ ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ, ೧೯೦೩ ರಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಎಡ್ವಿನ್ ಪೋರ್ಟರ್‌ನ THE GREAT TRAIN ROBBERY ಎಂಬ ೧೨ ನಿಮಿಷಗಳ ಹ್ರಸ್ವ ಕಥಾಚಿತ್ರ. ಅದು ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಥಮ ಕಥಾಚಿತ್ರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

೧೯೦೮ ರಲ್ಲಾಗಲೇ ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಕಲಾಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸ ತೊಡಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿನ ಅಕಾದಮಿ (ಪಂಡಿತ ಮಂಡಲಿ) ಹೊಸದಾದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕಲೆಗೆ ಅಧಿಕೃತ ಮನ್ನಣೆ ಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. ಅದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಇಟಲಿ ಅದ್ದೂರಿಯ ದೀರ್ಘ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಸ್ವಿಡನ್ ಹಾಲಂಡ್ ರಷ್ಯಾಗಳೂ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದವು. ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಆಗಿನ್ನೂ ಒಂದು ರೀಲಿನ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳೇ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಇತರ ಐರೋಪ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಸಾಹಸದಿಂದಾಗಿ, ೧೯೧೨ ರ ಸುಮಾರಿಗೇ ಚಲನಚಿತ್ರ ಒಂದು ಹಂತವನ್ನು ತಲಪಿತ್ತು.

ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಅದರ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ವಿದವಿಧವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿದ್ದವು. ಹಲವಾರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ರಂಗಕೃತಿಗಳೂ ಸೆಲುಲಾಯ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಚಿತ್ರಗಳು ನಾಲ್ಕು-ಐದು-ಆರು ರೀಲಿನಷ್ಟು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಹಾಗೆ, ಹಲವಾರು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ದೃಶ್ಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಹಲವು ಬಗೆಯ ದಾಟು ಚಳಕಗಳನ್ನೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗನಟರು ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಕೆಮೆರಾ ಕಸುಬು, ಕೃತ್ರಿಮ ಚಮತ್ಕಾರ, ಪ್ರಕಾಶಯೋಜನೆ—ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಗಳು ಬೆಳೆದಿದ್ದವು. ಸಿನೆಮಾದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಜಗತ್ತಿನ ಸುತ್ತ ಹಬ್ಬಿತ್ತು ; ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೇ ಮೀಸಲು ಥಿಯೇಟರ್‌ಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡು ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸತೊಡಗಿದವು. ೧೯೧೪ ರ ಒಂದು ಉಲ್ಲೇಖದಂತೆ, ಜಗತ್ತಿನ ಬೃಹತ್ ಉದ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ, ಗೋಧಿ ಕಲ್ಲಿದ್ದಲುಗಳ ಜೊತೆ ಸಿನೆಮಾ ಕೂಡ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು.

ಮೊದಲನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕೂಡಲೇ ಮಾತ್ರ, ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ, ಅಮೆರಿಕ ಮುಂದಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಐರೋಪ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಧಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮವನ್ನು ಸ್ಥಗಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಾದರೆ, ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ, ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನಂಥ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದು.

ಗ್ರಿಫಿತ್, ನಾಟಕರಂಗದಲ್ಲಿದ್ದು ೧೯೦೭ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಧುಮುಕಿದ. ಮೊದಲು ಆತನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಅವಕಾಶಗಳೆಂದರೆ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಬರೆಯುವುದು ಮತ್ತು ನಟನೆ. ಪೋರ್ಟರ್‌ನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟನಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ ಆತ, ಕ್ರಮೇಣ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪದವಿಗೆ ಏರಿಕೊಂಡು ೧೯೦೮ ರಿಂದ ೧೯೧೩ ರ ಅವಧಿಯುಲ್ಲಿ ನೂರುಗಟ್ಟಲೆ ಒಂದು ರೀಲಿನ ಹ್ರಸ್ವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳ ತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿ, ಈತ ಅಪಾರವಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ. ಈ ಅವಧಿಯ ಆತನ ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರ JUDITH OF BETHULIA ಆತನ ಮುಂದಿನ ಬೃಹತ್ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಪೀಠಿಕೆಯೆನ್ನುವಂತಿದೆ.

ಆತನ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಕೃತಿಗಳು (BIRTH OF A NATION ಮತ್ತು INTOLERANCE) ೧೯೧೫-೧೬ ರಲ್ಲೇ ಹೊರಬಂದದ್ದಾದರೂ ಮುಂದೆ ೧೯೧೯-೨೦ ರ ತನಕವೂ ಆತ ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತ ಪ್ರಮುಖ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿಯೇ ಉಳಿದ; ಮುಂದೆ ಆತನ ನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರತಿಭೆ ಇಳಿಮುಖವಾದರೂ ೧೯೩೧ರ ತನಕ ಆತ ಚಿತ್ರ

ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿದ್ದ.

ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲೊಂದು—ರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಂತ್ರಪ್ರತಿಯಾಗಿದ್ದ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಅದರ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಬಿಡಿಸಲು ಆತ ಹೆಣಗಿದ್ದು. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ತೀರ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಒಂದು ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮ ಎನ್ನುವುದು ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿತು. ಸಿನೆಮಾ ಹಾಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಲು ಬೇಕಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪಾಲು ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ಏಕತ್ರ ಅತ್ಯುಚಿತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆತ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅನನ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ವಸ್ತುಚಲನೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ, ಅವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕೆಮೆರಾ ಕೂಡ ತಾನೂ ಚಲಿಸುತ್ತ ಚಲನೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ತಂತ್ರ ಸಿನೆಮಾದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಕಂಡುಕೊಂಡದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಆ ತಂತ್ರವನ್ನು ಗ್ರಿಫಿತ್ ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿದ; ವಸ್ತುಚಲನೆ–ಕೆಮೆರಾ ಚಲನೆಗಳು ಕೂಡಿ, ಚಲನೆಯ ಹೊಸ ಕೂಡಾಟದಿಂದ, 'ಚಲನೆ'ಯೆ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಪ್ರಾಣಸ್ವರೂಪವೆನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ. ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರ (Close-up) ವನ್ನು ಸಿನೆಮಾದ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದೇ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಸಾಧನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಚಲನಚಿತ್ರದ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಭಾರೀ ಗುಂಪಿನ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಆ ಮೂಲಕ ಚಲನೆಯ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನೂ ರಂಗಭಿನ್ನವಾದ ಬೃಹತ್‌ವಾಸ್ತವವನ್ನೂ ಆತ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಂಡ. ಕೆಮೆರಾಕ್ಕೆ ಬದಿಯಾಗಿ ಬೆನ್ನಾಗಿ ವಿವಿಧ ಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವ, ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುವ, ಪಾತ್ರಗಳ ರಂಗಭಿನ್ನವಾದ ಚಲನಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿದ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ, ದನಗಾಹಿಗಳು-ರೆಡ್ ಇಂಡಿಯನ್ನರು ಇವರಿಂದ ತುಂಬಿದ ಹೊಡೆದಾಟ–ಬಡಿದಾಟ–ಹಿಡಿದಾಟದ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಇಟಲಿಯ ವೈಭವಸಮೃದ್ಧಿಯ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡವು. ಆಗಲೇ ಅಲ್ಲಿ ರೂಢಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ, ಮುಖಸೌಷ್ಠವಕ್ಕೇ ಪ್ರಮಾಣ ಮೀರಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದ್ದ, 'ತಾರಾಪದ್ಧತಿ' ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನಿಂದ ಸ್ಥಿರಗೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿತು. ತಂತ್ರಬಾಹುಳ್ಯ ತಾರಾಪದ್ಧತಿಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ತುಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಕಾರಣವಾಗಿ, ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೊದಲೇ ಇಡೀ ಯೋಜಿಸಿ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು, ಅನಂತರ ಅನುಕ್ರಮಣಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇಕಾದಂತೆ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೂ ಅದಾದ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರೀಕೃತ ಖಂಡಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನಿಂದ ರೂಢಿಗೊಂಡಿತು.

ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಎರಡು ಅತ್ಯುನ್ನತ ಕೃತಿಗಳಾದ THE BIRTH OF A NATION ಮತ್ತು INTOLERANCE ಆತನ ಸಮಸ್ತ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನೂ ಕಣ್ಣಾಣಿಸಿಕೊಡುವಂತಿವೆ.

THE BIRTH OF A NATION, ಅದಾಗಲೇ ನಾಟಕರೂಪದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಟಾಮ್ ಡಿಕ್ಸನ್ ಎಂಬಾತನ THE CLANSMAN ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿತು. ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ-ದಕ್ಷಿಣ ರಾಜ್ಯಗಳ ನಡುವೆ, ೧೮೬೧ ರಿಂದ ೬೫ ರ ತನಕ ನಡೆದ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಅದರ ಅನಂತರದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ ಇವುಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಇದರ ವಸ್ತು. ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ದಿಂದ ಬಂಧಿತವಾದ ಉತ್ತರದ ಒಂದು ಕುಟುಂಬ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣದ ಒಂದು ಕುಟುಂಬ —ಇವುಗಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಮುನ್ನೆಲೆಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಆ ಎರಡು ಕುಟುಂಬಗಳ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಮಹಾನ್ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಈ ಯಾದವೀ ಕಲಹವನ್ನು ಅಲ್ಲಿನ ಸಮಸ್ತ ವಿಸ್ತಾರ ಉದ್ವೇಗ ಉದ್ರೇಕಗಳೊಡನೆ ಈ ಚಿತ್ರ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಅಂತರ್ಯುದ್ಧ ಕೊನೆ ಗೊಳ್ಳುವುದು, ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಲಿಂಕನ್‌ನ ಹತ್ಯೆ, ರಾಷ್ಟ್ರದ ಐಕ್ಯ ಪುನರುದಯ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣ—ಇವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರ, ಆತನಕ ಹೊರಬಂದ ಅಮೆರಿಕದ ಎಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ದೀರ್ಘವಾದುದಾಗಿತ್ತು ; ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆತನಕದ ಮತ್ತಾವುದೇ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವೆಚ್ಚವಾಗದ ಅಪಾರ ಹಣ (ಆ ಕಾಲದ ಮೌಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲಕ್ಷ ಡಾಲರ್) ಇದಕ್ಕೆ ವೆಚ್ಚ ವಾಗಿತ್ತು. ಸಿನೆಮಾದ ಈ ತನಕದ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನ-ವಿಜ್ಞಾನಗಳೂ ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಎಂಟು ವರ್ಷಗಳ ದೀರ್ಘ ಚಿತ್ರಾನುಭವವೂ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾಗಿ ದೊರಕಿದವು.

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ, ಅತಿ ಎನ್ನಿಸಬಹುದಾದ ಭಾವನಿರ್ಭರದ ಉತ್ಕಟ ದೃಶ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ನಾಟಕೀಯತೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೂ ಸೆಳೆದು ವಿಚಲಿತಗೊಳಿಸುವಂಥದಾಗಿತ್ತು ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಅಸಂಖ್ಯಾತವೆನಿಸುವ ಜನ-ವಾಹನ-ಸೈನಿಕ-ಶಸ್ತ್ರಧಾರಿಗಳ ಗುಂಪು ಗುಂಪುಗಳ ಸತತ ಧಾವಂತಗಳು, ವಿಸ್ತಾರ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಭಯಂಕರ ಹೋರಾಟಗಳ ಮೈ ನಿಮಿರಿಸುವ ಉದ್ರೇಕ ದೃಶ್ಯಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿ ಕಣ್ಣು ನೆಟ್ಟು ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡಿತ್ತು. ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕ ಬಿಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಸರ್ ಸೆರೆಹಿಡಿದಿರುವ ಆ ಭವ್ಯವಿಸ್ತಾರವಾದ ಯುದ್ಧ ದೃಶ್ಯ ಗಳನ್ನು ಜಗತ್ತಿನ ಸಿನೆಮಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಸರಿಗಟ್ಟಿದ್ದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಭಾವಿಸ ಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರ ಮೊದಲಿಗೆ, THE CLANSMAN ಎನ್ನುವ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ೧೯೧೫ರ ಫೆಬ್ರುವರಿಯಲ್ಲಿ ತೆರೆಕಂಡಿತು. ಒಡನೆಯೇ, ಚಿತ್ರ ನಿಗ್ರೋ ವಿರೋಧಿಯೆಂದೂ ಪ್ರತಿ ಗಾಮಿಯೆಂದೂ ಭಾರೀ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳು ಬರತೊಡಗಿದವು. ಅನಂತರ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೧೭೦ ಚಿತ್ರಿಕೆ(shot)ಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿ THE BIRTH OF A NATION ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಲಾಯಿತು. ದಕ್ಷಿಣದವನಾಗಿದ್ದ ಗ್ರಿಫಿತ್ ಈ ಚಿತ್ರದ ಅಂತಿಮ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕು-ಕ್ಲುಕ್ಸ್-ಕ್ಲಾನ್ ಸವಾರರು ರಾಷ್ಟ್ರರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ

ಥಾವಿಸಿ ಬದುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ನಿಗ್ರೋ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಒಟಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ನಿಗ್ರೋ ವಿರೋಧಿ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಕಡೆಗೂ ಉಳಿದೇಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಈ ಸಂಗತಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಆ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ವಾದವಿವಾದಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಆದರೆ, ಯಾರೂ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಊಹಿಸದಂಥ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಆರ್ಥಿಕಲಾಭಗಳು ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ದೊರೆತವು.

THE BIRTH OF A NATIONನ ಅನಂತರ (ಮರುವರ್ಷ ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ) ತನ್ನ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ಕೃತಿಯಾದ INTOLERANCEನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಈ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು, ಅನಾದಿ ಅನಂತವೆನ್ನುವಂಥ ಮಾನವಕುಲದ 'ಅಸಹನೆ' ; ಅಥವಾ—ಮಾನವ ಕುಲದ ಆದಿಯಿಂದ ಈ ತನಕ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ, ಅಸಹನೆಯ ವಿರುದ್ಧದ ಮಾನವೀಯ ಹೋರಾಟ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಮಾನವ ಕುಲದ ದೀರ್ಘ ಇತಿಹಾಸದ ನಾಲ್ಕು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಯುಗಗಳ ನಾಲ್ಕು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬೆಸೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇತಿಹಾಸಪೂರ್ವದ ಬಾಬಿಲೋನಿಯಾದ ಕಥೆ, ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನ ಬದುಕಿನ ಕಥೆ, ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಸೇಂಟ್ ಬಾರ್ಥೊಲೊಮೆವ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹತ್ಯಾಕಾಂಡದ ಕಥೆ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ಕರ್ಮಕಥೆ—ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕು ಕತೆಗಳ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯಗಳು ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದು ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತ, ನಾಲ್ಕೂ ಕಥೆಗಳ ದೃಶ್ಯಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಚಿತ್ರ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಕೊಂಡಿಯೆಂದರೆ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮರುಕೊಳಿಸುವ, ತೊಟ್ಟಿಲು ತೂಗುತ್ತಿರುವ ತಾಯಿಯ ದೃಶ್ಯ (ವಾಲ್ಟ್ ವ್ಹಿಟ್‌ಮನ್‌ನ '........ತೂಗುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾಳೆ, ಅನಂತವಾಗಿ ಈ ತೊಟ್ಟಿಲನ್ನು........' ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳ ಉದ್ಧೃತಿಯೊಡನೆ). ಈ ನಾಲ್ಕು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣವಿರುವುದರಿಂದ, ನಾಲ್ಕೂ ಕೂಡಿದ ಚಿತ್ರ ಗೊಂದಲಮಯವಾಗಿ ಕೂಡ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ—'ಆಧುನಿಕ ಕಥೆ' ಸಮಾಜ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾದ ಸೋಗಿನ ಹೆಣ್ಣುಗಳಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ, ಅವರ ಸಮಾಜ ಸೇವೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಹಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಖಾನೆಯಲ್ಲಿನ ಕಾರ್ಮಿಕರನ್ನು ಶೋಷಿಸುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಕೆಲಸ ಬಿಟ್ಟು ಕೆಲಸ ಹುಡುಕುವ ತರುಣ, ವೃದ್ಧ ಕೆಲಸಗಾರನೊಬ್ಬನ ಮಗಳಾದ ತರುಣನ ಸಂಗಾತಿ ಇವರು ಪಡಬೇಕಾದ ಪಾಡಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಕಥೆಯಿಂದ ಕಥೆಗೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತ ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಈ ಚಿತ್ರದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಿಫಿತ್ ಅತ್ಯಂತ ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣವೆನ್ನಿಸುವ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಲಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಂತರ ಛೇದ (cross cuting= ಸಮಾ

ನಾಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳ ಖಂಡ ಖಂಡಗಳನ್ನು, ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದು ಮರುಕೊಳಿಸಿ ಕಾಣಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಕ್ರಮೇಣ ಆ ಖಂಡಗಳು ಹ್ರಸ್ವವಾಗುತ್ತ ತೀವ್ರ ಲಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ತಂತ್ರ)ದ ಆತನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಗೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಾದರಿ ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಬೃಹತ್ತು ಮಹತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ THE BIRTH OF A NATIONಗಿಂತ ಹತ್ತುಪಟ್ಟು ಮಿಗಿಲಾಗಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಚಿತ್ರದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಅದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಾಬಿಲೋನಿಯಾದ ದೃಶ್ಯಗಳ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಅತ್ಯಪಾರವಾದ ಹಣವನ್ನು ವ್ಯಯಿಸಲಾಯಿತು. ಒಟ್ಟೂ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವ್ಯಯವಾದದ್ದು ಇಪ್ಪತ್ತು ಲಕ್ಷ ಡಾಲರುಗಳು. (ಬಾಬಿಲೋನಿಯಾದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ೨೫೪ ಎಕರೆಗಳ ಪ್ರದೇಶ ಬಳಸಲಾಯಿತಂತೆ ; ೨೦೦ ಅಡಿ ಎತ್ತರವಿರುವ ಕೋಟೆ ಗೋಡೆಗಳು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದುವಂತೆ ; ಆಶ್ಚರ್ಯಕಾರಕ ವೈಭವಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ, ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಒಂದು ರಾಜಚೌಕಿ ಐದುಸಾವಿರ ಜನ ಆರಾಮಾಗಿ ಕೂರುವಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಿತ್ತಂತೆ !) ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾದ ಪುಡಿನಟರ ಸಂಖ್ಯೆ ಅರುವತ್ತು ಸಾವಿರ ; ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಹದಿನಾರು ಸಾವಿರ ಜನರ ಗುಂಪು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಇಷ್ಟಾದರೂ THE BIRTH OF A NATION ಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಇದಕ್ಕೆ ದೊರಕದೆ ಚಿತ್ರ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಸೋತಿತು. ಆದರೆ ಈ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಂದಿನ ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವ ಅಪಾರವಾದದ್ದು. INTOLERANCEನ, ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿನ ಆಧುನಿಕ ಕಥೆಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮನಗಂಡು, ಈ ಚಿತ್ರ ರಷ್ಯಾದ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ, ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವಂತೆ ಲೆನಿನ್ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ. ಅಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ ಸತತವೆನ್ನುವಂತೆ ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ವರ್ಷಕಾಲ ನಡೆಯಿತಂತೆ ಆಗಿನ್ನೂ ಚಿತ್ರರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ ಮುಂತಾದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಚಿತ್ರಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ತಮ್ಮ ಜ್ಞಾನಸಂಪತ್ತನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ 'ಮಾಂತಾಜ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಸಂಕಲನ ತಂತ್ರದ ಅಭ್ಯಾಸ ಎಷ್ಟೋ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ದೃಶ್ಯನೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ (ಸಂಕಲನ) ಕೌಶಲದ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಯವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಡುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ರೂಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುವನ್ನು ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟಾತ ಗ್ರಿಫಿತ್.

೩. ದಿ ಕ್ಯಾಬಿನೆಟ್ ಆಫ್ ಡಾಕ್ಟರ್ ಕಾಲಿಗಾರಿ
(THF CABINET OF DR. CALIGARI)

ಮೂಕಿ/ಜರ್ಮನಿ/೧೯೧೯/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೬೫ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಬರ್ಟ್ ವೀನೆ

೧೯೧೯ : ಸಿನಿಮಾ ಹುಟ್ಟಿ ಆಗಷ್ಟೇ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷ ಆಗಿತ್ತು. ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಸಿನೆಮಾ ಖಚಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆಗಿನ್ನೂ ಹೆಣಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ ಅದು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಈ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚಿತ್ರ ಇವತ್ತಿಗೂ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂತಿದೆ.

ಜರ್ಮನಿ, ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ನೆರಳು ಬೆಳಕಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಕೆಮೆರಾ ಕಸುಬಿನ ಕೌಶಲ ಇವುಗಳಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೆಸರು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತ್ತಾದರೂ ಜಗತ್ತಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾದ ಆ ದೇಶದ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕೃತಿ **ಕಾಲಿಗಾರಿ**ಯೇ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಜರ್ಮನಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ, ಮತ್ತೂ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಚಿತ್ರ ರಚನಾ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಗ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಮ್ (ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥ = ಅಂತಃಸತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಿಸಲು ವಿಲಕ್ಷಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲಾಪಂಥ) ಸರ್ರಿಯುಲಿಸಮ್ (ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಪಂಥ) ಗಳನ್ನು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಗಣ್ಯತೆ ಗಳಿಸಿದ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಇದನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೇ (೧೯೧೯ ರಿಂದ ೧೯೨೪ರ ವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ) ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದೇ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಹೊರಬಂದ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ಈ ಚಿತ್ರ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ್ದಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ಯುವಕ ತನ್ನ ಮಿತ್ರನೊಬ್ಬನಿಗೆ, ತನಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಕಥೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕಥೆ ಹೀಗೆ: ಆ ಊರಿನ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಡಾಕ್ಟರ್ ಕಾಲಿಗಾರಿ ಎಂಬ ಮಹಾ ಪಂಡಿತ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ. ಅವನಿಗೆ ಸಿಸರೆ ಎಂಬ ಶಿಷ್ಯನಿದ್ದ. ಈ ಶಿಷ್ಯ ನಿದ್ರಾಸಂಚಾರಿ. ಕಾಲಿಗಾರಿ ನಿದ್ರಾಸಂಚಾರಿಯಾದ ತನ್ನ ಈ ಶಿಷ್ಯನನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕೊಲೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ತನಗೆ (ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್‌ಗೆ) ಉಂಟಾಯಿತು. ಆತ, ತನ್ನ (ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್‌ನ) ಆಪ್ತ ಸ್ನೇಹಿತನಾದ ಆಲನ್‌ನನ್ನೂ ಊರಿನ ನಗರಸಭೆಯ ಗುಮಾಸ್ತನನ್ನೂ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಶಂಕೆ ಬಂತು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ತಾನು (ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್) ಡಾ. ಕಾಲಿಗಾರಿಯ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಅವನ ಶಿಷ್ಯ ಸಿಸರೆ ತನ್ನ (ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್‌ನ) ಪ್ರೇಯಸಿಯಾದ

ಜೇನ್‌ಳನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿದ. ಅನಂತರ, ತಾನು ಡಾ. ಕಾಲಿಗಾರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಹೋದಾಗ ಆತ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆತ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಉದ್ದೇಶವೇನೆಂದರೆ —ಪ್ರಾಚೀನ ಐತಿಹ್ಯವೊಂದರ ಪ್ರಕಾರ, ಕಾಲಿಗಾರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಮಾಟಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತನಾದ ಪೂಜಾರಿಯೊಬ್ಬನಿದ್ದನಂತೆ; ಅವನೂ ಹೀಗೇ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ 'ಮಾನವಾತೀತವಾದ ವಿಶೇಷ ಶಕ್ತಿ'ಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದನಂತೆ; ಅವನ ಹಾಗೇ ಡಾ. ಕಾಲಿಗಾರಿಯೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ—ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ, ಆತನ ಶಿಷ್ಯ ಸಿಸರೆಯನ್ನು ಕೊಂದು ಹೆಣವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದಾಗ ಡಾ. ಕಾಲಿಗಾರಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಅವನನ್ನು ಹುಚ್ಚರ ಕೋಣೆಗೆ ದೂಡುತ್ತಾರೆ.

ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಈ ಕಥೆ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟುಹೊತ್ತಿಗೆ ಆತ (ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್) ಹುಚ್ಚರ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿರುವ ಒಬ್ಬ ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಿ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆತ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ತನ್ನ ಜೊತೆಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಹುಚ್ಚನಿಗೆ. ಇವರ ಹುಚ್ಚನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸಲು ಸತತವಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿರುವ ಹುಚ್ಚರ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯ ಮುಖ್ಯ ವೈದ್ಯನೇ ಈತನ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಡಾ. ಕಾಲಿಗಾರಿ ಆಗಿದ್ದಾನೆ.

ಹೀಗೆ, ಹುಚ್ಚ ಹೇಳುವ ಹುಚ್ಚುಕತೆ ಇದು.

ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಒಂದು ಹಳೆಯ ಕಥೆ ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲಾಧಾರ. ಜನೊವಿಟ್ಸ್ ಎಂಬ ಲೇಖಕ ಕಂಡ ಒಂದು ವಿಲಕ್ಷಣ ಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಕಾರ್ಲ್ ಮೇಯರ್ ಎಂಬ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಸೈನ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಉಂಟಾದ ಅನುಭವದಿಂದ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಹಗೆ—ಇವೆರಡೂ ಮೂಲಬೀಜವಾಗಿ, ಆ ಇಬ್ಬರು ಲೇಖಕರು ಕೂಡಿ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇವರ ಕಥೆಗೆ, ಅನಂತರ ನಿರ್ಮಾಪಕ ಪೊಮ್ಮರ್ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕ ವೀನೆ, ಈ ಇಡೀ ಕಥೆ ಹುಚ್ಚನೊಬ್ಬ ಹೇಳಿದ್ದು ಎನ್ನುವ ಹೊರಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದರು. ಯುದ್ಧ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧ ಜನರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹತ್ಯಾಕಾಂಡ ನಡೆಸಿದ ಆಡಳಿತವರ್ಗದ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಎಂಬ ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಂಚ ಸೌಮ್ಯಗೊಳಿಸಲು ಕಥೆಗೆ ಈ ಹೊರ ಚೌಕಟ್ಟು ಸೇರಿಸಿದ್ದಿರಬಹುದು.

ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ವಾಸ್ತವ ಸೆಟ್‌ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲು, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ತೆರೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ವಿಕೃತ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಚಿತ್ರಿತ ರಸ್ತೆಗಳು, ಮನೆಗಳು, ಗೋಡೆಗಳು, ಬಾಗಿಲುಗಳು ಮುಂತಾದವು ಮತ್ತು ವಿಲಕ್ಷಣ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ವಿಕೃತ ಹಾಗೂ ಶೈಲೀಕೃತ ನಟನೆ— ಇವುಗಳಿಂದ, ಹಾಗೂ ತಕ್ಕುದಾದ ನೆರಳು ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು ಬಣ್ಣಗಳ ವಿಲಕ್ಷಣ ವಿನ್ಯಾಸ—ಇವುಗಳಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹುಚ್ಚುಮನಸ್ಸಿನ

ಕ್ರೌರ್ಯ ಭೀಕರತೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. (ಚಿತ್ರದ ವೈಲಕ್ಷಣ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಕೆಮೆರಾವನ್ನು ಅಷ್ಟಾಗಿ ಅವಲಂಭಿಸಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ.)

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಮ್ಮೆ ಅತಿ ದುಷ್ಟ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅತಿ ಶಿಷ್ಟ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಇಮ್ಮೊಗವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕಾಣಿಸುವಂಥದ್ದಾಗಿದೆ. ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ಶೈಲಿ ಕೂಡ ಈ ಇಮ್ಮೊಗವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವಂತಿದೆ.

ಎದುರು ಕಾಣುವ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಆಂತರ್ಯದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ತೆಗೆಯುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ವಿಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟಗುಣ ಜರ್ಮನರಲ್ಲಿ ಯಾವತ್ತಿನಿಂದ ಬೆಳೆದುಬಂದದ್ದು. ಆ ಜನಾಂಗದ ಪ್ರಮುಖಗುಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗ, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಮ್. ಜರ್ಮನ್ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಲಕ್ಷಣ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಈ ಚಿತ್ರ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮೊದಲ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೋತು ದಿಙ್ಮೂಢವಾಗಿದ್ದ ಜರ್ಮನ್ ಜನಾಂಗದ ಸನ್ನಿ ಹಿಡಿದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಆ ಕಾಲದ ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳು ಹೇಗೆ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಿದ್ದವೊ ಹಾಗೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಕೂಡ ಒಂದು 'ಸಿನೆಮಾ ಕನ್ನಡಿ' ಎನ್ನಬಹುದು.

ಜರ್ಮನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವೆನಿಸುವ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಚಿತ್ರ ಜಗತ್ತಿನ ಸಿನೆಮಾ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಡಿದು ಕಾಣುವ ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಾಬರ್ಟ್ ವೀನೆ (೧೮೮೧-೧೯೩೮) ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್, ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಹೊಸತೊಂದು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಲು ಶ್ರಮಿಸಿದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದ; ಚಿತ್ರರಚನಾಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣತನಾಗಿದ್ದವ.

೪. ನಾನುಕ್ ಆಫ್ ದಿ ನಾರ್ತ್

(NANOOK OF THE NORTH)

ಉತ್ತರದ ನಾನುಕ್

ಮೂಕಿ/ಅಮೆರಿಕಾ ಸಂ. ಸಂಸ್ಥಾನ/೧೯೨೨/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೮೬ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶಕ : ರಾಬರ್ಟ್ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ

'ನಾನುಕ್' ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ಕಥೆ' ಎನ್ನಬಹುದಾದ್ದು ಇಲ್ಲ. ಕೆನಡಾದ ಉತ್ತರಕ್ಕಿರುವ ಶೀತವಲಯದ ಹಿಮದಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುವ

ಎಸ್ಕಿಮೊಗಳ ಬದುಕಿನ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ನಿತ್ಯ-ಸತ್ಯ ಕಥೆ ಇದು. ಇನುಕ್, ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಮೂರು ಮಕ್ಕಳು ಇರುವ ಎಸ್ಕಿಮೋ ಸಂಸಾರವೊಂದನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಚಿತ್ರ ಅಲ್ಲಿನ ದಾರುಣ ಬದುಕನ್ನು, ಅಲ್ಲಿ ಬದುಕುವವರ ರೋಮಾಂಚಕ ಸಾಹಸವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಹಿಮವನ್ನೆ ಇಟ್ಟಿಗೆಯಂತೆ ಕತ್ತರಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಗೋಡೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು, ಹಿಮದ ಚಕ್ಕೆಯನ್ನೇ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊದೆಸಿ ಮನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು (ಅಂಥ ಮನೆಗೆ 'ಇಗ್ಲೂ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ) ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು; ಆಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ದಿನವೆಲ್ಲ ಕಷ್ಟದ ಬೇಟೆ (ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತುಪ್ಪಳ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡಿ, ಮಾಂಸವನ್ನು ತಿಂದು ತುಪ್ಪಳವನ್ನು ಮಾರುವುದು), ಅದರಲ್ಲೂ, ವಾಲ್‌ರಸ್ (ಕಡಲು ಕುದುರೆ) ಎಂಬ ದೈತ್ಯಪ್ರಾಣಿಯ ಮೈನವಿರೇಳಿಸುವ ಬೇಟೆ—ಮುಂತಾದವು ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯಜೀವಿ ಅಂಥಲ್ಲೂ ಸಂಸಾರ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಪ್ರೀತಿವಿಶ್ವಾಸಗಳ ನೆರಳು ಚೆಲ್ಲಿಕೊಂಡು ಬದುಕುವ ಚೋದ್ಯ—ಇವು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆದು ಸೂರೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಇದು ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ (ದಾಖಲು) ಚಿತ್ರ ಎನ್ನುವಂತಿದ್ದರೂ, ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಿಜಬದುಕಿನ ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಾಬರ್ಟ್ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಸ್ಥಳಸಂಶೋಧನೆಯ ಉದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದವನು. ೧೯೧೦ ರಿಂದ ೧೯೧೬ ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಕೆನಡಾದ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಹಡ್ಸನ್ ಕೊಲ್ಲಿಯಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳಸಂಶೋಧನ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿದ್ದ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಅಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಎಸ್ಕಿಮೊಗಳು ಈತನಿಗೆ ಪರಿಚಿತರಾದರು. ಅವರ ಸಾಹಸದ ಬದುಕು ಈತನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ಕ್ರಮೇಣ, ಎಸ್ಕಿಮೊ ಬದುಕಿನ ನಿಜಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರ ಕೆಮೆರಾದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ. ೧೯೧೮ ರಲ್ಲಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಸಂಕಲನದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆತನದೇ ಅಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಚಿತ್ರದ ನೆಗೆಟಿವ್ ಪೂರ್ತಾ ಸುಟ್ಟುಹೋಯಿತು. ಅವುಗಳ ಒಂದು ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿ ಇತ್ತಾದರೂ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆ ಚಿತ್ರ ಆತನಿಗೇ ತೃಪ್ತಿಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಅದಾದಮೇಲೆ ಆತ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಆ ಶೀತವಲಯದಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ವರ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ನೆಲೆಸಿ 'ನಾನುಕ್' ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಎಸ್ಕಿಮೊ ಜನರ ಬದುಕಿನ ಚದುರು–ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಅವರ ಕುಟುಂಬವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾದೀತು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಇನುಕ್ (ನಾನುಕ್) ಎಂಬಾತನನ್ನೆ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ೧೯೨೨ರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡಾಗ, ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರದರ್ಶಕರು ಸಿಗುವುದೇ ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಒಮ್ಮೆ ಇದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದದ್ದೇ, ಅಪಾರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯಿತು. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ

ಕೂಡ ಭಾರೀ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿತು. ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳಲ್ಲಿ ನಟನಟಿಯರ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ಆತನಕ ನೋಡಿದ್ದ ಜನ, ನಟರೇ ಇಲ್ಲದ ಈ ನಿಜ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಂಡು ಬೆರಗುಗೊಂಡರು, ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು.

ಮುಂದೆ ಆತ ಇಂಥದೇ ಹಲವು ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ವಿಲಕ್ಷಣ ಭೂಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ಜನರನ್ನು ಕುರಿತಾದ 'ಮೋನಾ', 'ಟಾಬು', 'ಮ್ಯಾನ್ ಆಫ್ ಆರಾನ್' ಹಾಗೂ 'ಲುಯಿಸಿಯಾನಾ ಸ್ಟೋರಿ' (ಹಿಂದುಳಿದ ಒಳನಾಡಿನ ಜೌಗು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಎಣ್ಣೆ ಬಾವಿ ತೋಡುತ್ತಿರುವುದು, ಆ ಯಂತ್ರ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಒಬ್ಬ ಸ್ಥಳೀಯ ಅನಾಗರಿಕ ಬಾಲಕನ ಬೆರಗು ಕುತೂಹಲಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು—) ಇವು ಆತನ ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿಗಳು.

೫. ದ ಲಾಸ್ಟ್ ಲಾಫ್

(THE LAST LAUGH)

ಕೊನೆಯ ನಗು

ಮೂಕಿ/ಜರ್ಮನಿ/೧೯೨೪/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೮೦ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶಕ : ಎಫ್. ಡಬ್ಲ್ಯು. ಮುರ್‌ನೊವ್

ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ **ಡಾ. ಕಾಲಿಗಾರಿ** ಚಿತ್ರದಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಬಂದ, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಪಂಥದ ಪರಂಪರೆಯ ಬೆನ್ನಲ್ಲೇ (ಸು. ೧೯೨೧ ರಿಂದ ೧೯೨೯) 'ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಬೆಳೆದುಬಂದಿತು. ಇವೂ ಮನುಷ್ಯನ ಆಂತರಿಕ ಮಾನಸಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಳಜಿ ತೋರಿಸುವ, ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವೇ ಆದ, ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ವರ್ತಮಾನದ ನಿಜವಾಸ್ತವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೇ ಕಣ್ಣೆದುರು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಪರಿಸರ ಹೇಗೆ ಮಾನವ ಮನೋವಿಕಲ್ಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಂಥವಾಗಿದ್ದುವು. ಜರ್ಮನಿಯ ಆಗಿನ ಆ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವಾದ ಚಿತ್ರ **ದಿ ಲಾಸ್ಟ್ ಲಾಫ್.**

ಚಿತ್ರದ ಕಥೆ ತೀರ ಸರಳವಾದ್ದು. ಚಿತ್ರದ ನಾಯಕ ರಾಜೋಚಿತವಾದ ಭಾರೀ ಹೊಟೆಲ್ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಬಾಗಿಲು ಕಾಯುವಾತ. ಅಂಥ ಭಾರೀ ಹೊಟೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಆತ ಕೆಲಸಗಾರನಾಗಿರುವುದು, ಹುದ್ದೆಯ ಸೂಚನೆಯಾಗಿ ಆತ ತೊಡುವ, ಅಲಂಕಾರ ವೈಭವಗಳಿಂದ ಕಣ್ಣುಸೆಳೆಯುವ ಯೂನಿಫಾರಂ—ಇವೆಲ್ಲ, ಆತ ವಾಸಿಸುವ ಶ್ರಮಿಕರ ಓಣಿಯಲ್ಲಿನ ನೆರೆಹೊರೆಯವರಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ ಗೌರವ ಹುಟ್ಟಿಸಿವೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ, ಹೊಟೆಲ್ ಮ್ಯಾನೆಜರ್‌ಗೆ, ಈತನಿಗೆ ವಯಸ್ಸಾಗಿದೆ, ಭಾರವಾದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ

ಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿನ ಹಾಗೆ ಎತ್ತಲಾರ ಎನ್ನಿಸಿ, ಈತನನ್ನು ಆ ಕೆಲಸದಿಂದ ತೆಗೆದು ಕೆಳ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಕ್ಕಸು ಕಾವಲಿಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯುನಿಫಾರಂ ಹೋಗಿ ಈಗ ಆತ ಸಾದಾ ಬಿಳಿ ಕೋಟು ತೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಆಘಾತವಾದ ಆತನಿಗೆ ತನ್ನ ಬದುಕೇ ವಿಚ್ಛಿದ್ರಗೊಂಡಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ತನಕ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ ಗೌರವಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಓಣಿಯ ನೆರೆಹೊರೆಯವರು ಈಗ ತಾತ್ಸಾರದಿಂದ ಕಂಡು ಹೀಯಾಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಆತ ತಾನೇ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ದೀನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕ ನಡೆದು ಚಿತ್ರ ಸುಖಾಂತವಾಗುತ್ತದೆ: ಅಮೆರಿಕದಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಹೋಟೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಭಾರೀ ಶ್ರೀಮಂತನೊಬ್ಬ, ಕೆಳ ಅಂತಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸೇವೆಸಲ್ಲಿಸಿದ ಈತನ ಬಗ್ಗೆ ಆದರ ತಾಳಿ, ಅಯಾಚಿತವಾಗಿ ಒಂದು ಮಿಲಿಯನ್ ಡಾಲರ್ ಭಕ್ಷೀಸು ದಯಪಾಲಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕಾಲಿಗಾರಿ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಕಥೆ ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ಹಾಗೂ ಆ ಕಾಲದ ಹಲವು ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಪಂಥಗಳೆರಡರ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೂ ಕಥೆ ಬರೆದು ಹೆಸರಾದ ಕಾರ್ಲ್ ಮೇಯರ್ ಈ ಚಿತ್ರದ ಕಥೆ ರಚಿಸಿದವನು. **ಕಾಲಿಗಾರಿ** ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ನಿರ್ಮಾಪಕನಾಗಿದ್ದ ಎರಿಕ್ ಪೊಮರ್ ಇದಕ್ಕೂ ನಿರ್ಮಾಪಕನಾಗಿದ್ದ. ಅಲ್ಲದೆ— **ಕಾಲಿಗಾರಿ** ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬೇರೆ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನೇ ಕೂಡಿಸಲು ಒತ್ತಾಯಿಸಿದ್ದ ಆತ, ಮೂಲದಲ್ಲಿ ದುಃಖಾಂತವಾಗಿದ್ದ ಮೇಯರ್‌ನ ಈ ಕಥೆಗೂ ಅಮೆರಿಕದ ಶ್ರೀಮಂತನ ಭಕ್ಷೀಸಿನ ಸುಖಾಂತ ಘಟನೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಲು ಒತ್ತಾಯಿಸಿದ. ಆಗಷ್ಟೇ ಜರ್ಮನಿಯ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟನಲ್ಲಿ ಬಲಪಕ್ಷ ಅಧಿಕಾರ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಅದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಅಮೆರಿಕದ ಬಂಡವಾಳ ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಂದುಬೀಳತೊಡಗಿದ್ದ ಕಾಲ ಅದು. ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಸುಖಾಂತ ಘಟನೆ ಈ ರಾಜಕೀಯವನ್ನೂ ವ್ಯಂಜಿಸುವಂತಾಯಿತು.

ಈ ಚಿತ್ರ ಅಷ್ಟು ವಾಸ್ತವವೆನ್ನಿಸುವಂತಿದ್ದರೂ, ಇದನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದು ಪೂರ್ತಾ ಸ್ಟುಡಿಯೋದಲ್ಲೇ. **ಕಾಲಿಗಾರಿ** ಚಿತ್ರದ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದವರೇ ಇದಕ್ಕೂ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಇಲ್ಲಿನ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ 'ವಾಸ್ತವ'ದ್ದಾದರೂ ಆ ಭಾರೀ ಹೊಟೆಲ್ ಹಾಗೂ ಕೆಲಸಗಾರರ ಓಣಿ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಅಪಾರ ಅಂತರವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ಗಣನೀಯ ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ—ಇದು ಅಂತರಂಗಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ಸತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸದೆ ಅವೆರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ; ಮತ್ತು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತದೆಂಬ ಅರಿವನ್ನು ಹೊಳೆಸುತ್ತದೆ; ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವೆನಿಸುವ ಘಟನೆಯೊಂದರ ಮಾನವೀಯ ಆಳ ಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನು ಬುಡಮುಟ್ಟ ಶೋಧಿಸುತ್ತದೆ; ಇಲ್ಲಿ ಕೆಮೆರಾ ತಟಸ್ಥ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸ್ಥಾನ ವಹಿಸುವುದು ಬಿಟ್ಟು, ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನೇ ಪಾತ್ರದ ಕಣ್ಣಾಗುತ್ತದೆ, ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಚಿತ್ರದ ಅನುಭವವನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ; ಮೂಕಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಸೂಚಕವಾಗಿ, ವಿವರಣೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ 'ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆ'ಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಹೇಳುವುದಷ್ಟನ್ನೂ ದೃಶ್ಯದ ಮೂಲಕವೇ ಅಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಫ್ರೀಡ್ರಿಚ್ ಮುರ್‌ನೊವ್ (೧೮೮೯-೧೯೩೧) ೧೯೧೯ ರಿಂದ ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ. ೧೯೨೭ ರ ಮುಂದೆ ಹಾಲಿವುಡ್ ಸೇರಿ ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ. LAST LAUGH ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು.

೬. ದ ಗೋಲ್ಡ್ ರಷ್

(THE GOLD RUSH)

ಚಿನ್ನದ ಬೇಟೆ

ಮೂಕಿ/ಅಮೆರಿಕ ಸಂ. ಸಂ./೧೯೨೫/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೮೫ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶಕ : ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಚಾಪ್ಲಿನ್

ಸಾಮೂಹಿಕ ಮನೋರಂಜನೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿಸ್ತೃತರೂಪದಲ್ಲಿ—ಅದೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕೆಳವರ್ಗದ ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ತಲಪುವಂತೆ—ಬಳಸಲು ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರವೇ ಸಿನೆಮಾದ ಬಗ್ಗೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದ್ದ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಬಹಳ ಸಹಜವಾಗಿ, ಈ ಮನೋರಂಜನೆಗೆ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನರ ವಿಲಾಸವಾಗಿದ್ದ ಹಾಸ್ಯತುಂಬಿದ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು, ಅಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿಭೆಗಳು ಸಿನಿಮಾವೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದುಕೊಂಡವು.

ಇಂಗ್ಲಂಡನ ವಾದೆವಿಲೆ (ಬೀದಿಬದಿಯ ತಮಾಷಾ) ಯಿಂದ ಅಮೆರಿಕದ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಚಾಪ್ಲಿನ್ (೧೮೮೯-೧೯೭೭) ಇದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬಂದವನು. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಉತ್ತಮ ನಟರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಮೀರಿಸಿ ಆತ ಹಿಂದೆ ಯಾರೂ ಪಡೆಯದಂಥ ಅಪಾರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡ. ತನ್ನ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಾಗಿ ಪಾಮರ ಪಂಡಿತರಿಬ್ಬರಿಂದಲೂ ಅಪಾರ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದ. ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಮೂಕಿ ಯುಗದಿಂದ (೧೯೧೪) ಮೊದಲಾಗಿ ಶಬ್ದಯುಗ ಬಂದಮೇಲೂ ಕಾರ್ಯನಿರತನಾಗಿ ಅನೇಕ ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಮೂಕಿ ಯುಗದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ 'ಗೋಲ್ಡ್ ರಶ್'

ಆತನ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು.

ಶೀತವಲಯದ ನಿರ್ಜನ ಹಿಮಪ್ರದೇಶ. ಅಲ್ಲಿ ಚಿನ್ನ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಚಿನ್ನದ ಆಶೆಗಾಗಿ ಜನ ಎಲ್ಲಾ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೂ ಸಹಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಶೋಧಯಾತ್ರೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲಿ ಒಬ್ಬ. ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಹೊರಟ ಈತನಿಗೆ ಒಂದು ಭಾರೀ ಬಿರುಗಾಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಿಗ್ ಜಿಮ್ ಎನ್ನುವ ದೈತ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೊತೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಆ ಬಿರುಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದು ಗುಡಿಸಲಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಜಿಮ್ ಇಷ್ಟರಲ್ಲೆ ಚಿನ್ನ ಹುಡುಕಿದ್ದಾನೆ. ಬ್ಲಾಕ್ ಲಾರ್ಸೆನ್ ಎಂಬ ಕೇಡಿ ಆತನ ಪರಿಚಯದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಬಿರುಗಾಳಿಯಿಂದ ಗುಡಿಸಲಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಾದ ಚಾರ್ಲಿ ಮತ್ತು ಜಿಮ್ ತಿನ್ನಲೂ ಏನೂ ಇಲ್ಲದೆ ಹಸಿವಿನಿಂದ ಭಯಂಕರ ಪಾಡು ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಬಿರುಗಾಳಿ ಕಳೆದ ಮೇಲೆ ಚಾರ್ಲಿ ಮತ್ತು ಜಿಮ್ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ ಜಿಮ್ ಶೋಧಿಸಿದ ಚಿನ್ನವನ್ನು ಲಾರ್ಸೆನ್ ಅಪಹರಿಸಿದಾಗ ಅವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಬಡಿದಾಟವಾಗಿ, ಜಿಮ್ ಸೋತು ನೆಲಕ್ಕುರುಳುತ್ತಾನೆ. ಗೆದ್ದ ಲಾರ್ಸೆನ್ ಅನಂತರ ಹಿಮಪಾತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ಚಾರ್ಲಿ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆತ ಜಾರ್ಜಿಯಾ ಎಂಬ ನರ್ತನಮಂದಿರದ ಹುಡುಗಿಯಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬೇರೆಯೊಬ್ಬನ ಕಾಟದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ಜಾರ್ಜಿಯಾ ಈತನನ್ನು ಒಲಿದಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದು ದಿನ ಆಕೆ ಈತನ ಕೆಬಿನ್‌ಗೆ ಬಂದು, ಆ ದಿನ ರಾತ್ರಿ 'ವಂದನಾ ದಿನ'ದ ಭೋಜನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತೇನೆಂದು ಮಾತುಕೊಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಮರೆತು, ಭೋಜನಕ್ಕೆ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಆಮೇಲೆ, ತನಗಾಗಿ ಚಾರ್ಲಿ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸಿದ್ಧತೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಎಂಬುದು ತಿಳಿದಾಗ ಖೇದಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಈಗ ಮತ್ತೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಜಿಮ್‌ನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಲಾರ್ಸೆನ್ ಜೊತೆ ಹೋರಾಡಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಪೆಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಆತನ ಸ್ಮರಣಶಕ್ತಿ ನಾಶವಾಗಿದೆ. ತಾನು ಶೋಧಮಾಡಿದ ಚಿನ್ನ ಎಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿ ಇಟ್ಟಿದ್ದೇನೆಂಬುದು ಆತನಿಗೆ ಮರೆತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಆತ ಚಾರ್ಲಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ.

ಹುದುಗಿಸಿದ ಚಿನ್ನ ಸಿಕ್ಕಿ ಚಾರ್ಲಿ ಜಿಮ್ ಇಬ್ಬರೂ ಲಕ್ಷಾಧೀಶರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಅಮೇರಿಕಾಕ್ಕೆ ವಾಪಸು ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬ ಪತ್ರಿಕಾ ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕ ಇವರಿಬ್ಬರ ಚಿತ್ರ ತೆಗೆಯಲು ಬಂದಾಗ, ಚಾರ್ಲಿ ತಾನು ಚಿನ್ನದ ಶೋಧಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಾಗ ತೊಟ್ಟಿದ್ದ ಬೇವರ್ಸಿಯ ವೇಷವನ್ನೆ ತೊಟ್ಟು ಫೋಟೋಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರ ತೆಗೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಕೊಂಚ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಲು, ಕಾಲು ಜಾರಿ ಹಡಗಿನ ಕೆಳ ಅಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಜಾರ್ಜಿಯಾ ಅಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆ ಈತ ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಕಳ್ಳತಪ್ಪಿಸಿ ಬಂದವನು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ, ಅವನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವುದ

ಕ್ಕಾಗಿ ಅಡಗಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಹಡಗಿನ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಬಂದು ಈತನನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. ಆತ ಜಾರ್ಜಿಯಾಳನ್ನೂ ಜೊತೆಗೇ ಒಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಪತ್ರಿಕಾ ವರದಿಗಾರರು ಈಕೆ ಯಾರು ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ 'ನನ್ನ ಭಾವೀ ಹೆಂಡತಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚದ ಈತನಕದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಭಾರಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಪಡೆದ ಕಲಾವಿದರು ಇಬ್ಬರೇ—ಒಬ್ಬ ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ದೇಶಕಾಲಗಳ ವಯಸ್ಸುಲಿಂಗಗಳ ಜ್ಞಾನಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಭೇದವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಸರ್ವತ್ರ, ಸಮಸ್ತ ಜನಕ್ಕೂ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾಗಬಲ್ಲಂಥ ಈ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪ, ಇಂಥ ಕಲಾವಿದರು ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ, ದಾರಿದ್ರ್ಯ ತುಚ್ಛತೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹುಟ್ಟಿ ಅನಾಥಾಲಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು, ಎಳವೆಯಲ್ಲೇ ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿಗಾಗಿ ಬೀದಿರಂಜನೆಯ ಕೀಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ದುಡಿದ ಚಾಪ್ಲಿನ್, ಅಮೆರಿಕಾಕ್ಕೆ ಬಂದ ರಂಗತಂಡದೊಡನೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ. ಅಲ್ಲಿ, ಆಗಷ್ಟೇ ಕಣ್ಣು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಿನೆಮಾ ರಂಗದೊಳಕ್ಕೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ. ೧೯೧೪ ರಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಮೂಕಚಿತ್ರಗಳ ಸುವರ್ಣಯುಗದ ಅಂತ್ಯದ ತನಕ, ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದನ್ನು ಮೀರಿಸುವ ಅನೇಕ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಮುಂದೆ, ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳ ಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಕೂಡ, ಈ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದ ತನಕವೂ ಅವನ ಹಲವಾರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳು ಹೊರಬಂದವು. ತೀರ ಪ್ರಾರಂಭದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಆತ ಇಡೀ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹುಚ್ಚೆಬ್ಬಿಸಿ ಅತ್ಯಪೂರ್ವ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿದ. ಹುಟ್ಟಿದ ಇಂಗ್ಲಂಡ್ ಬಿಟ್ಟುಬಂದು ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮೆರೆಸಿದ ಆತ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿನ ತನ್ನ ಗಾಢ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಲಿಗೊಡಲೊಪ್ಪದೆ ಕಡೆಗೆ ಆ ದೇಶವನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟ. ತನ್ನ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ದಿನಗಳನ್ನು ಸ್ವಿಟ್ಸರ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ೧೯೭೭ ರ ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್ ದಿನದಂದು ಮೃತನಾದ.

ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ 'ಚಾರ್ಲಿ'ಯ ಪಾತ್ರವೇ ಆತನಿಗೆ ಅಂಥ ಅದ್ಭುತ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಆತನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳ ನಾಯಕನೂ ಆತನೇ—ಚಾರ್ಲಿ. ಜೋಗಲು ಪ್ಯಾಂಟ್, ಮೈ ಬಿಗಿದ ಕೋಟು, ಹೊರಲಾಗದಷ್ಟು ಭಾರದ ಬೂಟುಗಳಲ್ಲಿ ತುರುಕಿಕೊಂಡ ತಿರುಚು ಕಾಲುಗುಳು, ಫ್ರೆಂಚ್‌ಕಟ್ ಮೀಸೆಯ ಮುಖ. ವೇಷದಂತೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದನಾದ 'ಬೇವರ್ಸಿ', 'ಕ್ಷುದ್ರ ಮನುಷ್ಯ'. ಭಾರೀ ಬಡಿವಾರದಿಂದ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ತನ್ನನ್ನು ತೊಂದರೆಗಳೊಳಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಪೇಚು ಪಡುವ ದಡ್ಡ; ಹಾಗೇ ಎಂಥಾ ತೊಂದರೆಗಳಿಂದಲೂ ಹೇಗೋ ಪಾರಾಗಿಬರಬಲ್ಲ ಬುದ್ಧಿವಂತ. ನಯ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಒರಟ; ಆದರೆ, ನಿರ್ಣಾಯಕ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೂವಿಗಿಂತ ಮೃದು

ವಾಗಬಲ್ಲ ಶಿಶು, ಮೇಲೆ ನೋಡಿದಾಗ ಎಂಥ ವಿಲಕ್ಷಣ ಮನುಷ್ಯ ಎನ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ; ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತ ಆಗುತ್ತ ತೀರಾ ಆತ್ಮೀಯನೆನಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ, ನಾನೇ ಇದು ಎನಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಬಡಿವಾರ, ಜಂಬ ತನಗೆ ತಾನೇ ಪೇಚು ತಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಹುಂಬತನ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೈರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವ ಅದಮ್ಯ ಛಲ, ಹಗೆ, ಅಸೂಯೆ, ಪ್ರೀತಿ, ಮಾರ್ದವ—ಈ ಆತನ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲ, ನಮ್ಮನೇ, ಮನುಷ್ಯಕುಲದವೇ. ನಿಜವಾದ 'ಅಪ್ಪಟ ಮನುಷ್ಯ'ನ ಪ್ರತಿರೂಪ ಚಾರ್ಲಿ. ಹಾಗಾಗಿ ಆತ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದನೂ ಹೌದು, ಶೋಚನೀಯನೂ ಹೌದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ 'ಚಾರ್ಲಿ'ಯ ಹಾಸ್ಯ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಅಂಚಿನಲ್ಲೆ ಚಕಗುಡುತ್ತದೆ.

'ಗೋಲ್ಡ್ ರಶ್' ಆತನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ, ಅನೇಕಾನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆದುನಿಂತ 'ಚಾರ್ಲಿ'ಯ ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರ 'ಗೋಲ್ಡ್ ರಶ್'ನಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

೭. ಬ್ಯಾಟಲ್‌ಶಿಪ್ ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ (BATTLESHIP POTEMKIN)

ಯುದ್ಧನೌಕೆ ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್
ಮೂಕಿ/ರಷ್ಯಾ/೧೯೨೫/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೬೯ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಸೆರ್ಗೆಯಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್

ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ೧೮೯೫ ರಲ್ಲಿ, ಒಂದು ವರ್ಷ ಕಳೆಯುವುದರೊಳಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ಬಹುಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ಆರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಮೊದಮೊದಲು ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ತಯಾರಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಅಮೆರಿಕಾ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ಗಳಲ್ಲಿ. ಕ್ರಮೇಣ ಯುರೋಪಿನ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳು ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವು. ರಷ್ಯಾ ಕೂಡ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತ್ತು. ೧೯೧೭ ರಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾದ ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿ ಸಂಭವಿಸಿ ಹೊಸ ಆಡಳಿತ ಬಂದಾಗ, ರಾಜಕೀಯ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಜನಜೀವನದಲ್ಲೂ ಮಹತ್ವದ ಕ್ರಾಂತಿಯುಂಟಾಯಿತು. ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೊರಕಿತು. ಲೆನಿನ್‌ನಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರಕಿತು.

ಆಗ, ಜನಜೀವನದ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ, ಜನರನ್ನು ಹೊಸ ಜೀವನ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹುರಿಗೊಳಿಸುವ ಕರ್ತವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿನೆಮಾ ತನ್ನನ್ನು ಮೀಸಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು ಜಿಗಾ ವೆರ್‌ಟೋವ್ ಎಂಬಾತನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ KINO PRAVDA (ಸತ್ಯ ಚಿತ್ರ) ಎಂಬ ಸುದ್ದಿ ಚಿತ್ರಗಳು ತಯಾರಾಗತೊಡಗಿದವು. ಕೆಮೆರಾ ಎಂಬುದು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಕಾಣಲಿಕ್ಕೆ ಬಳಸಬೇಕಾದ ಹೊಸ ಕಣ್ಣು ಎಂಬುದು ಅವರ ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿತ್ತು.

ಮುಂದೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕನಾಗಿ ದುಡಿದ ಟಿಸ್ಸೆ ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿದ್ದವನು. ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪು ಕುಲೆಶೊವ್ ಎಂಬವನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹೊಸಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಮಹಾ ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿದ್ದ.

ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಕ್ಕೇ ಮಹಾವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು, ಜಗತ್ತಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮಹಾನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲೊಬ್ಬನೆಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗಿರುವ ಸೆರ್ಗೆಯಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕಿಳಿದದ್ದು ೧೯೨೪ರಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಆತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ.

ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಕಲಿತದ್ದು ಎಂಜಿನೀರಿಂಗ್. ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಕೊನೆತನಕ ಅಪಾರ ಆಸಕ್ತಿಯಿತ್ತು.

ಯುರೋಪ್‌ನ ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಆತ ಮಹತ್ವದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಓದಿ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ, ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಮೊದಲಾದವರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಆತನನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದವು. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಯುರೋಪ್‌ನ ಮಹಾ ಮೇಧಾವಿ ಲಿಯೋನಾರ್ಡೊ ಡ ವಿಂಚಿ ಈತನಿಗೆ ಆರಾಧ್ಯನಾಗಿದ್ದ. ತಾನೇ ಸ್ವತಃ ೨೦ ನೇ ಶತಮಾನದ ಲಿಯೋನಾರ್ಡೊ ಎನ್ನುವಂತಿದ್ದ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಸಕ್ತಿಗಾಗಿ ಆತ ಜಪಾನಿನ ಕಾಬುಕಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ್ದ. ಕುತೂಹಲಕ್ಕಾಗಿ ಕಷ್ಟದ ಜಪಾನಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ್ದ. ಸ್ವತಃ ಆತ ಚಿತ್ರಕಾರನೂ ಆಗಿದ್ದ. ಕಲೆ ಜ್ಞಾನ ವಿಜ್ಞಾನಗಳ ಬೃಹತ್‌ಕೋಶದಂತಿದ್ದ ಈತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಪಂಚ ಸಮೃದ್ಧಗೊಂಡಿತು. ಈತ ಯೋಜಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಹೊರಬಂದವು ಏಳು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಆ ಏಳೂ ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಗಣನೀಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈತನ BATTLESHIP POTEMKIN ಚಲನಚಿತ್ರದ 'ಚಿರಕೃತಿ'ಯಾಗಿದೆ. ನಿರ್ಮಾಪಕರ ಮೇಲೆ, ಚಿತ್ರರಸಿಕರ ಮೇಲೆ ಆ ಚಿತ್ರ ಬೀರಿದಂಥ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಇವತ್ತಿಗೆ ಕೂಡ ಇನ್ನಾವ ಕೃತಿಯೂ ಬೀರಿಲ್ಲ. ಆ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದಂಥ ವಿಪುಲವಾದ ಚರ್ಚೆ ಈತನಕವೂ ಮತ್ತಾವುದೇ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದಿಲ್ಲ.

ಚಲನಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಬರವಣಿಗೆಗಳೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೂ ಯಾವತ್ತಿಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮೂಲಾಧಾರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಅಪಾರ ಜ್ಞಾನ, ಅಪಾರ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಪಾರ ಅನುಭವಗಳ ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅವನ ಬರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಸಿನೆಮಾ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳಬಲ್ಲ ಭಾಷೆಯಾಗುವುದು ಅದರ ಸಂಕಲನ ತಂತ್ರದಿಂದ—ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಆತ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಚಿತ್ರ ಜೋಡಿಸಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೇ ಮಿಂಚಿಸುವ ಈ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ Montage ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟ.

೧೯೦೫ ರ ರಷ್ಯನ್ ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು 'ಬ್ಯಾಟಲ್‌ಶಿಪ್ ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್'. ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಯುದ್ಧನೌಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವಿಕರು ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಕ್ರೌರ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದು ಹೋರಾಡಿದ ಕಥೆ. ಕಥೆಯ ಸ್ಥೂಲರೂಪ ಹೀಗಿದೆ :

ಭಾಗ—೧

ಯುದ್ಧನೌಕೆ ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ರೇವಿನಲ್ಲಿ ಲಂಗರು ಹಾಕಿ ನಿಂತಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿನ ನಾವಿಕರ ಬದುಕಿನ ಸ್ಥಿತಿ ಹೀನವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಮೇಲೆ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಕ್ರೌರ್ಯ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗಳಿಂದ ಅವರು ರೋಸಿ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಕೊಡುವ ಮಾಂಸ ಕೊಳೆತು ಹುಳವಾದದ್ದು. ಅವರಲ್ಲೇ ಕೆಲವರು, ಇಡೀ ರಷ್ಯಾ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಅರಿತು, ತಾವೂ ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ನಾವಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಬಂಡೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹುಳುಗೊಳೆತ ಮಾಂಸವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಭಾಗ—೨

ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ದಂಗೆಯನ್ನಡಗಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ನಾವಿಕರನ್ನು ಟಾರ್ಪಲಿನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ಗುಂಡು ಹಾರಿಸಲು ಆಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ನಾವಿಕರ ಮನವಿ ಕೇಳಿದ ಕೆಳ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಗುಂಡು ಹಾರಿಸಲು ಒಪ್ಪದೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಹತಾಶರಾಗಿ ತಾವೇ ಗುಂಡು ಹಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾವಿಕರು ಮೇಲೆಬಿದ್ದು ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಅಧಿಕಾರಿಯ ವಧೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ, ನಾವಿಕರ ನಾಯಕನಾದ ವಾಕುಲಿಂಚುಕ್ ಎಂಬಾತ ಕೂಡ ಗುಂಡಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ಭಾಗ—೩

ನಾವಿಕರೆಲ್ಲರೂ ಕೂಡಿ ವಾಕುಲಿಂಚುಕ್‌ನ ಶವವನ್ನು ರೇವು ಪಟ್ಟಣವಾದ ಒಡೆಸ್ಸ ನಗರವಿರುವ ತೀರಕ್ಕೆ ಒಯ್ದು ಅಲ್ಲಿ ಟೆಂಟ್ ಹಾಕಿ ಅದರಲ್ಲಿಟ್ಟು ಗೌರವ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಡೆಸ್ಸ ನಗರದ ಜನರೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಕೂಡುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಮೃತನ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಕಂಪ ತಾಳಿ ಗೌರವ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ; ನಾವಿಕರ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯುದ್ಧನೌಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಾವಿಕರು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕೆಂಬಾವುಟ ಹಾರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಭಾಗ—೪

ಒಡೆಸ್ಸದ ಜನ ನಾವಿಕರೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿದ್ದಾರೆ. ದೋಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಹಾರವನ್ನು ಒಯ್ದು ನೌಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ನಾವಿಕರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಅವರನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ತೀರವ ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ತೀರದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿರುವ ಕಲ್ಲಿನ ಸೋಪಾನಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ತುಂಬಿ ಜನಸಂದಣಿ ನೆರೆದಿದೆ. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ, ಸೋಪಾನದ ಮೇಲ್ಭಾಗದಿಂದ ಬಂದೂಕುಧಾರಿ ಸಿಪಾಯಿ ಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ; ಜನರ ಮೇಲೆ ಗುಂಡು ಹಾರಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಕೆಳಗಿ ನಿಂದ ಕುದುರೆ ಸವಾರರು ಜನರ ಮೇಲೆ ಧಾಳಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ವೃದ್ಧರು, ಹೆಂಗಸರು, ಮಕ್ಕಳು, ಭಿಕ್ಷುಕರು, ಅಂಗವಿಕಲರು—ಮೊದಲಾಗಿ ನಗರದ ಜನಸಂದಣಿಯ ಮೇಲೆ ಕ್ರೂರ ಹಲ್ಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅವರಿವರೆನ್ನದೆ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಕಗ್ಗೊಲೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜನ ಗುಂಡಿಗೆ ಸಿಕ್ಕು, ಬೂಟುಕಾಲಿಗೆ ಸಿಕ್ಕು, ಕುದುರೆಗಳ ತುಳಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು ಸಾಯು ತ್ತಾರೆ, ಗಾಯಗೊಂಡು ನೆಲಕ್ಕೊರಗುತ್ತಾರೆ. ತಟ್ಟನೆ ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್‌ನ ನಾವಿಕರು ಜಾಗೃತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನೌಕೆಯ ಫಿರಂಗಿಯನ್ನು ಈ ಕಡೆ ಮುಖ ಮಾಡಿ, ಅಲ್ಲಿ ಮೇಲುಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಒಡೆಸ್ಸ ಥೇಟರ್ (ಸೈನ್ಯಠಾಣೆ) ಮೇಲೆ ಗುಂಡಿನ ಮಳೆಗರೆಯು ತ್ತಾರೆ. ಸೈನ್ಯಠಾಣೆ ನಾಶವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾಗ—೫

ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ನೌಕೆಯನ್ನು ಹತೋಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಆಡಳಿತ ನೌಕಾ ಸೇನೆಯನ್ನು ಕರೆಸುತ್ತದೆ. ನಾಕಾಪಡೆ ಬಂದು ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್‌ನನ್ನು ಸುತ್ತುವರಿಯು ತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್‌ನ ನಾವಿಕರು ನಾಕಾಪಡೆಯ ನಾವಿಕರಲ್ಲಿ ಭ್ರಾತೃತ್ವದ ಮನವಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತುದಿಯಲ್ಲಿ ನೌಕಾಪಡೆಯವರೂ ಈ ನಾವಿಕರ ಮೇಲೆ ಕೈಮಾಡಲು ನಿರಾಕರಿಸಿದಾಗ, ಜಯಶೀಲರಾದ ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ನೌಕೆಯ ನಾವಿಕರು ಕೆಂಬಾವುಟ ಹಾರುತ್ತಿರುವ ವಿಜಯ ನೌಕೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ.

೧೯೦೫ ರ ರಷ್ಯನ್ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಭಾರೀ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಒಂದು ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ. ಹತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳಿಗೂ ಆಗಿ ಮಿಗುವಷ್ಟಿತ್ತು ಅದು. ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ಒಡೆಸ್ಸ ರೇವಿಗೆ ಹೋದಾಗ, ಅಲ್ಲಿನ ಸಮುದ್ರ ತೀರದ ಸೋಪಾನಪಂಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ. ಆಗ ಆತನಿಗೆ ಅದೇ ತನ್ನ ಚಿತ್ರದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವಾಗಬೇಕು ಎನ್ನಿಸಿತು. ಅದಾದಮೇಲೆ, ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ನೌಕೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ದಂಗೆಯೊಂದನ್ನೇ ಇಡೀ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಘಟನೆಯಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಇದರಿಂದ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಮಗ್ರವಾದಷ್ಟು ನಿಸಂತೆ ಖಚಿತವಾದ ರೂಪಸೌಷ್ಟವ ಸಿದ್ಧಿಸಿತು.

ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬದಲಿಸಿ

ಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ—ಒಡೆಸ್ಸ ಸೋಪಾನಪಂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅತ್ಯಾಚಾರ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದದ್ದು; ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವಿಕರು ವಿಜಯಶಾಲಿಗಳಾಗಿ ಹೊರಟದ್ದೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕವೇ. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಉದ್ದೇಶ ಶೋಷಣೆಯು ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಕ್ರಾಂತಿಯು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು. ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ದಂಗೆ ೧೯೦೫ ರ ಬೃಹತ್ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಕರಣವಾಗಿದ್ದರೂ, ಈ ಚಿತ್ರ ಇಡೀ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸಮಗ್ರ ಸಂಕೇತವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ

ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗ 'ಸಮೂಹದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ಗಳು ಎನ್ನಬಹುದು. ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ಕೂಡ ಹಾಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗದೆ ಇಡೀ ಕ್ರಾಂತಿಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಒಂದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಸ್ತಿತ್ವವೆನಿಸಿ ಮೆರೆಯದೆ, ಅದು ಒಂದು ವರ್ಗದ 'ವ್ಯಕ್ತಿಮಾದರಿ' ಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಮಾದರಿಗಳಿಂದ ಬದುಕಿನ ಗತಿ ರೂಪಿತವಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಆತನ 'ವ್ಯಕ್ತಿಮಾದರಿ ಸಿದ್ಧಾಂತ' (Typage) ವನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಈ ಚಿತ್ರದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನುರಿತ ನಟರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ಒಟ್ಟು ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಐಕ್ಯತೆ, ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಬಗೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕರುಣ ಸಹಾನುಭೂತಿಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತೂ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಚಿತ್ರಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿವರವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಲು ತಕ್ಕುದಾದ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಒಡೆಸ್ಸ ಸೋಪಾನ ಪಂಕ್ತಿಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆವ ಅತ್ಯಾಚಾರದ ಸನ್ನಿವೇಶವಂತೂ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೆ ಅದ್ಭುತವಾದ ಸಾಧನೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ರೇಖಾ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಪರಿಣಾಮ ಅತ್ಯಂತ ಅಪರೂಪವಾದದ್ದು.

ಈ ಚಿತ್ರ ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಜಯಭೇರಿ ಹೊಡೆಯಿತು. ಜರ್ಮನಿಯ ಜನ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ಹುಚ್ಚೆದ್ದು ಹೋದರು. ಬರ್ಲಿನ್‌ನ ಒಂದು ಥೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ವರ್ಷಕಾಲ ಸತತ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿತು. ಅಮೆರಿಕಾ ಮತ್ತು ಯುರೋಪ್‌ನ ಇತರ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇದಕ್ಕೆ ಭಾರೀ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ದೊರೆಯಿತು. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಇಂಥ ಅದ್ಭುತ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದ ಇನ್ನೊಂದು ಗಂಭೀರ ಚಿತ್ರವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ.

೮. ಮದರ್

MOTHER

ತಾಯಿ

ಮೂಕಿ/ರಷ್ಯಾ ೧೯೨೬/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೮೫ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ: ವಿ. ಐ. ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್

ರಷ್ಯಾದ ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿ (೧೯೧೭) ಯ ಅನಂತರ, ಅಲ್ಲಿನ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಮಾನಸಿಕ ಮಹೋತ್ಸರ್ಗಕ್ಕೆ, ಪ್ರಾಯಃ, ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನೊದಗಿಸುವಂಥದು ಅಲ್ಲಿನ ಚಲನಚಿತ್ರರಂಗ. ಈ ಹೊಸ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮದ ಶಕ್ತಿಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಲೆನಿನ್ ಅಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟ ಮುಂಗಂಡುಕೊಂಡದ್ದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ರಷ್ಯಾ ಕೊಟ್ಟ ಮಹತ್ತರ ಕಾಣಿಕೆಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಕಾಲದವೇ. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಒಂದು ಅಡಿಪಾಯ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗರೂ ಈ ಕಾಲದ ರಷ್ಯನ್ ನಿರ್ದೇಶಕರೇ.'

ಆಗ, ಹೊಸ ರಷ್ಯನ್ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆರಂಭದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಿದವರು ಜಿಗಾ ವೆರ್ಟೋವ್ ಮತ್ತು ಲೆವ್ ಕುಲೆಶೊವ್; ಮತ್ತು ಇವತ್ತಿಗೂ ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಚಿರಕೃತಿಗಳಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಕೆಲವು ಮಹತ್‌ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಮೂವರು ಪ್ರಮುಖರು, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್, ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ ಮತ್ತು ಡೊವ್‌ಝೆಂಕೊ.

ವ್‌ಸೆವೊಲೊಡ್ ಇಲಾರಿಯೊನೊವಿಚ್ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ (೧೮೯೩–೧೯೫೩) ಮೂಲತಃ ರೈತಾಪಿ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು. ಆದರೆ ಆತನ ತಂದೆ ವ್ಯಾಪಾರಿಯಾಗಿದ್ದ. ಮಾಸ್ಕೊದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ ಮೊದಲ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸೇರಿ, ಅಲ್ಲಿ ಗಾಯಗೊಂಡು ಜರ್ಮನರ ಯುದ್ಧಬಂಧಿಯಾದ. ಮೂರುವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಸೆರೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಆಮೇಲೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊರಬಂದ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆತ ನೋಡಿದ ಗ್ರಿಫಿತ್‌ನ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಆತನ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ, ಮಾಸ್ಕೊದ ಚಲನಚಿತ್ರಶಾಲೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ. ಮುಂದೆ ಕುಲೆಶೊವ್‌ನ ಚಿತ್ರಕಾರ್ಯಾಗಾರದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿ ಅನುಭವ ಪಡೆದುಕೊಂಡ. 'ಸಂಕಲನ'ವೇ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸತತಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದ ಕುಲೆಶೊವ್‌ನಿಂದ ಈತ ಚಿತ್ರಮಾಧ್ಯಮದ ಮರ್ಮವನ್ನು ಕಲಿತು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ. ಮೊದಲಿಗೆ ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ, ಮುಂದೆ ೧೯೨೬ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಮಹತ್‌ಕೃತಿಯಾದ MOTHER ನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ.

ದಲಿತ ಕೆಳವರ್ಗದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸುಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕು

ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗುವ ಉತ್ಸಾಹದ ಕಥೆ, MOTHERನ ವಸ್ತು. ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ ಈ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಂ ಗೋರ್ಕಿಯ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಾದಂಬರಿ MOTHER ನಿಂದ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ. ಆತನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ ಜಾರ್ಖಿ ಎಂಬಾತನೇ ಇದಕ್ಕೂ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಕುಲೆಶೊವ್ ಕೂಡ ಈ ಚಿತ್ರದ ಚಿತ್ರೀಕರಣದಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಿದ್ದನಂತೆ.

ಕಥೆ ತುಂಬ ಸರಳವಾದದ್ದು. ಕೆಳವರ್ಗದ ಒಂದು ಕಾರ್ಮಿಕ ಕುಟುಂಬ; ಕುಟುಂಬದ ಯಜಮಾನ (ತಂದೆ) ವ್ಲಾಸೊವ್ ಕಾರ್ಖಾನೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಗಾರ, ಕುಡುಕ; ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾರಿ ಹೆಂಡ ಕುಡಿದು, ಮೊದಲೇ ಬಡತನದಲ್ಲಿರುವ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ಮತ್ತೂ ಹೀನಸ್ಥಿತಿಗಿಳಿಸಿದವನು. ತನ್ನ ಹೆಂಡದ ಚಟದಿಂದಲೇ ಆತ ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಗುಂಪೊಂದರ ಸಖ್ಯ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಕ್ರಾಂತಿವಿರೋಧಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಮಗನೂ ಕಾರ್ಮಿಕನೇ; ಆತ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ. ಈ ಶೋಚನೀಯ ಕುಟುಂಬದ ತಾಯಿ, ಗಂಡನ ಯಜಮಾನಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಲೆತಗ್ಗಿಸಿ ಬಾಳುವವಳು. ಮಗ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಾಗಿರುವುದು ಅಪಾಯ ಎಂಬ ಭಯದ ಎಚ್ಚರ ಆಕೆಯನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದೆ. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಗಳು ಕಾರ್ಖಾನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಷ್ಕರ ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಕ್ರಾಂತಿವಿರೋಧಿ ಗುಂಪಿನ ನಾಯಕ, ಕೆಲಸಗಾರರು ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಬಾಗಿಲು ಮುಚ್ಚಿ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರರ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಗ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡ ವ್ಲಾಸೋವ್ ಆತನ ಬೆನ್ನಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಮಗ ಪಾವೆಲ್ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತೆ ಅನ್ನಾಳ ಜತೆ, ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಓಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪಾವೆಲ್‌ನ ಸ್ನೇಹಿತನೊಬ್ಬ ವ್ಲಾಸೋವ್‌ನ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಘರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಇಬ್ಬರೂ ಸಾಯುತ್ತಾರೆ.

'ತಂದೆ' ಸತ್ತದ್ದು ತಿಳಿದ 'ತಾಯಿ', ಆ ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿರೋಧ ತಾಳುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಗಂಡನ ಸಾವಿಗೆ ಈ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರರೇ ಕಾರಣರೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಆಕೆ, ಮಗನನ್ನು ಆ ಗುಂಪಿನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉಪಾಯವಾಗಿ, ಸೈನಿಕರು ಮನೆಯ ಝಡತಿಗೆ ಬಂದಾಗ, ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಮಗ ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟಿರುವ ಶಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಿಂದ ಅವರು ಮಗನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿ ಕೊಂಡೊಯ್ದಾಗ ಆಕೆಗೆ ಆಘಾತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದಾದಮೇಲೆ ಕ್ರಮೇಣ, ಆಕೆಯ ಮನಸ್ಸು ಪರಿವರ್ತನಗೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಜೈಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಮಗನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾಳೆ; ಕಾರ್ಖಾನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅತ್ಯಾಚಾರಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ; ಕ್ರಾಂತಿಯತ್ತ ಒಲವು ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ದಿನ, ಭಾರೀ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಗುಂಪೊಂದು ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರಟು ಬಂಧಿತರ ಬಿಡುಗಡೆಗಾಗಿ ಒತ್ತಾಯಿಸುವ

ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಈಗ ತಾಯಿ ಆ ಮೆರವಣಿಗೆಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅತ್ತ, ಜೈಲಿನಲ್ಲಿ ಗಲಭೆ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ತಾಯಿಯಿಂದ ಬಂದ ಸೂಚನೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ಪಾವೆಲ್ ಅಲ್ಲಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊರಬರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ—ಸೈನಿಕರ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಮೆರವಣಿಗೆ ಛಿದ್ರವಿಚ್ಛಿದ್ರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಪಾವೆಲ್‌ನನ್ನು ಪೋಲೀಸರು ಬೆನ್ನಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಮಗ ಇಬ್ಬರೂ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಗೋರ್ಕಿಯ ಶಕ್ತಿವಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಥೆಯ ಸರಳವಾದ ಒಂದೆಳೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್, ಅದನ್ನು ಸಿನೆಮಾದ ಅನನ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ (ಅದೂ, ಮೂಕಿ ಸಿನೆಮಾದ ದೃಶ್ಯಕೇವಲದಲ್ಲಿ) ಅತ್ಯಂತ ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಬಂಧಿತನಾಗಿರುವ ಪಾವೆಲ್ ತನ್ನ ಬಿಡುಗಡೆಯ ಕನಸು ಕಂಡಾಗಿನ ಹರ್ಷವನ್ನು ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ ರೂಪುಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರ ಗಮನಿಸಬಹುದು : ತಾಯಿಯ ಚೀಟಿ ಓದುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪಾವೆಲ್‌ನ ಹರ್ಷ—ತಟ್ಟನೆ, ಅತಿಸಮೀಪ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅರಳಿದ ತುಟಿಗಳು ಮತ್ತು ಕಂಪಿಸುವ ಗಲ್ಲ ; ಅನಂತರ, ವರ್ಷದ ಸೊಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ಮೊರೆದು ಹರಿಯುವ ನೊರೆಬೆಳ್ಳಿಗಳ ಒಂದು ಹೊಳೆಯುವ ಚಿತ್ರ ; ಆಮೇಲೆ ನೀರಲ್ಲಿ ರೆಕ್ಕೆಯದ್ದಿ ಪಟಪಟಿಸಿ ಕಾಮನಬಿಲ್ಲು ಸಿಡಿಸುವ ಹಕ್ಕಿಯ ಚಿತ್ರ ; ಕಡೆಯಲ್ಲಿ, ಕುಲುಕುಲು ನಗುವ ಪುಟ್ಟ ಮಗುವೊಂದರ ಅಭಿಜಾತಹರ್ಷದ ಅನನ್ಯಚಿತ್ರ. ಹೀಗೆ, ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಹಲವು ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಸಂಕಲನದಿಂದ ಅಸಾಧಾರಣ ಹರ್ಷ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿರುವಂತೆ, ಚಿತ್ರಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ.

ಆದರೆ, ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್‌ಗೆ ತಂತ್ರಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಆತ, ವ್ಯಕ್ತಿಭಾವಗಳ ಕುಸುಮಗಳನ್ನು ಅರಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪಾತ್ರ ಕೂಡ ಜೀವಗೊಂಡು ಕಣ್ಣೆದುರು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಜೀವಂತಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಲೋಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಕಟ್ಟನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್‌ನ ಮಾರ್ಗ. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಮತ್ತು ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿಯ ಉತ್ಸಾಹ ಮಹೋತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸಿದವರೇ. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಸಮೂಹಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ನೋಡಿದರೆ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ ವ್ಯಕ್ತಿಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಸಾಮೂಹಿಕತೆಯ ಕಾವ್ಯ'ವೆಂದರೆ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್‌ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಕಾವ್ಯ'ವೆನ್ನಬಹುದು.

ಮುಂದೆ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಹಲವಾರು ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ. FILM TECHNIQUE ಮತ್ತು FILM ACTING

ಎಂಬ ಎರಡು ಚಿತ್ರಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನೂ ಅನೇಕ ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ. ಹಲವಾರು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಟನಾಗಿಯೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ. ಈತ ತಯಾರಿಸಿದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಯಶಸ್ವೀ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಲವು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ, MOTHER, THE END OF ST. PETERSBURG (೧೯೨೭), STORM OVER ASIA (೧೯೨೮), GENERAL SUVOROV (೧೯೪೦) —ಮುಂತಾದ ಈತನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸದ ಮೈಲುಗಲ್ಲುಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಈತನ ಬರಹಗಳಾದರೂ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಹರಿತ ಶೈಲಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಬರಹಗಳಂತೆ ಪ್ರೌಢವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಅವು ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರಚಿಂತನ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಅನೇಕಾನೇಕರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕಗಳಾಗಿ ಒದಗಿವೆ. ಒಟ್ಟಿಗೇ ಬದುಕಿದ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಮತ್ತು ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್—ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವಗೊಳ್ಳುತ್ತ, ಸಹಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಅಸೂಯೆಪಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಹೊಗಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಬೈದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಾಳಿದವರು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನಲ್ಲಿ ವಿದಗ್ಧ ಧೀಮಂತಿಕೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್‌ನಲ್ಲಿ ಸರಳ ಜೀವಂತಿಕೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

೯. ಮೆಟ್ರೊಪೊಲಿಸ್

METROPOLIS

ಅದ್ಭುತನಗರ

ಮೂಕಿ/ಜರ್ಮನಿ/೧೯೨೭/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/ಸು. ೯೦ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ: ಫ್ರಿಟ್ಸ್ ಲಾಂಗ್

ವಾಸ್ತುಶಾಸ್ತ್ರ ಪೇಂಟಿಂಗ್‌ಗಳನ್ನು ಕಲಿತು, ಯುರೋಪ್ ಆಫ್ರಿಕಾ ಏಷ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಸಂಚರಿಸಿ, ಮೊದಲನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಗಾಯಗೊಂಡ ಫ್ರಿಟ್ಸ್ ಲಾಂಗ್ (೧೮೯೦-೧೯೭೬) ಅನಂತರ, ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಗಳ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ; ಕ್ರಮೇಣ ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ, ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಸಾಹಸಪೂರ್ಣ ರೋಮಾಂಚಕ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಆದಾದಮೇಲೆ, ವರ್ತಮಾನ ಭವಿಷ್ಯಗಳನ್ನು ಅದ್ಭುತರಮ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೊರಬಂದವು. ಅಂಥವುಗಳಲ್ಲೊಂದು METROPOLIS. ಬಹಳ ಹೆಸರಾದ

ಆತನ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರ M (೧೯೩೧) ಅವನ ಮೊದಲ ಶಬ್ದಚಿತ್ರವೂ ಆಗಿದೆ. ೧೯೩೬ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆತ ಅಮೆರಿಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ. ಅಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಗಣನೀಯವಲ್ಲದ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ೧೯೫೬ರಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಜರ್ಮನಿಗೆ ಮರಳಿದ. ಅಮೆರಿಕಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಮೊದಲು ಆತ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆತನ ಪತ್ನಿ ಸಹಕರಿಸಿದ್ದಳು. METROPOLIS ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ, ಆತನ ಪತ್ನಿಯೂ ಜೊತೆಗೆ ಜರ್ಮನಿಯ ಚಿತ್ರಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ BERLIN ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಹೆಸರಾದ ವಾಲ್ಟರ್ ರಟ್‌ಮನ್‌ನೂ ನೆರವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ್ದರು.

೨೧ ನೇ ಶತಮಾನದ (ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿನ) ಮಹಾದ್ಭುತ ನಗರವೊಂದರ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಥೆ METROPOLIS. ಲಾಂಗ್ ಮೊದಲಸಲ ಅಮೆರಿಕಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ, ಅಸಂಖ್ಯ ದೀಪಗಳ ಆಕಾಶನಗರಿಯಂತೆ ಕಂಡ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ನಗರದ ಚಿತ್ರ ಆತನಿಗೆ ಈ ಕೃತಿಯ ಹೊಳಹು ಕೊಟ್ಟಿತಂತೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಹಾನಗರ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್‌ನ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತರೂಪವೆನ್ನಬಹುದು.

ಆ ಮಹಾನಗರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗ: ಮೇಲು ನಗರ ಮತ್ತು ಕೆಳ ನಗರ. ಮೇಲುನಗರ ಸುಖಸಂಪತ್ತು ಯಂತ್ರವೈಭವಗಳ ಆಕರ; ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಆಕಾಶ ಚುಂಬಿ ಕಟ್ಟಡಗಳು ವಾಯು-ವಾಹನಗಳು ಮುಂತಾದ ವಿಪುಲ ಸೌಕರ್ಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದು; ಉದ್ಯೋಗಪತಿಗಳಾದ ಶ್ರೀಮಂತರು, ಸುಖವಸ್ತುಗಳಾಗಿ ಬದುಕುವ ತರುಣರು ಮುಂತಾದವರ ವಾಸ ಅಲ್ಲಿ. ಕೆಳನಗರ, ಕತ್ತಲ ಕೂಪದಲ್ಲಿ ಒರಟು ಸಾಲುಮನೆಗಳಿಂದ ಇಡಿಕಿರಿದುಕೊಂಡದ್ದು; ಆ ಉದ್ಯಮನಗರದ ಭಾರೀ ಕಾರ್ಖಾನೆ ದುಡಿಯುವ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ವಾಸಸ್ಥಳ. ಅವರೆಲ್ಲ ಕಾರ್ಮಿಕರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಗುಲಾಮರು ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಉದ್ಯೋಗಪತಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಆ ಶ್ರಮಿಕರು ನಡೆಸುವ ಕ್ರಾಂತಿ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು.

ಒಬ್ಬ ಭಾರೀ ಉದ್ಯಮಪತಿ ಇಡೀ ನಗರವನ್ನು ತನ್ನ ಅಂಕೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ, ಆತನ ಮಗ ತಂದೆಗೆ ವಿರುದ್ಧ ನಿಂತು ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ಕಡೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ನಾಯಿಕೆಯಾಗಿ ನಿಸ್ವಾರ್ಥದಿಂದ ದುಡಿಯುವ ಮರಿಯಾ ಎಂಬ ಯುವತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಅನುರಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮರಿಯಾ ಕೆಲಸಗಾರರಿಗೆ ತಾಳ್ಮೆಯಿಂದಿರಲು, ಕೈ ಮತ್ತು ಮಿದುಳುಗಳ (ಕಾರ್ಮಿಕರು ಮತ್ತು ಉದ್ಯಮಪತಿಗಳ) ಮಧ್ಯೆ ಹೃದಯವಂತಿಕೆಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಢಿಸಲು ಉಪದೇಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ. ಉದ್ಯೋಗಪತಿಗೆ ಹೇಗಾದರೂ ಕಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯುಂಟಾಗಲಿ ಎಂದು ಆಸೆ. ಹಾಗಾದರೆ, ಆತ ಅವರನ್ನು ಅದೇ ಕಾರಣ ಒಡ್ಡಿ ನಿಷ್ಕರುಣೆಯಿಂದ ಹತ್ತಿಕ್ಕಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ, ಮರಿಯಾಳ ರೂಪ ಹೋಲುವ ಒಂದು ಜೀವ

ಯಂತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಜೀವ ಯಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಅದು ಮರಿಯಾಳೇ ಎಂದು ಭ್ರಾಂತಿಗೊಂಡ ಕಾರ್ಮಿಕರಿಗೆ, ವಿನಾಶಕಾರಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಉಪದೇಶ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಚಿಗೆ ಬಲಿಯಾದ ಕಾರ್ಮಿಕರು, ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಸಮಸ್ತ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಇಡೀ ನಗರವನ್ನೂ, ಪ್ರವಾಹವೊಂದನ್ನು ಈ ಕಡೆ ತಿರುಗಿಸುವ ಮೂಲಕ, ನಾಶಪಡಿಸಲು ಉದ್ಯುಕ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಪುನಃ, ಮರಿಯಾ ಮತ್ತು ಉದ್ಯೋಗಪತಿಯ ಮಗ ಎದುರು ಬಂದು ಅನಾಹುತವನ್ನು ತಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಉದ್ಯೋಗಪತಿ ತನ್ನ ಮಗ ಮತ್ತು ಮರಿಯಾಳನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರು ವಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಮಿಕರು ಅವರೆದುರು ಗೌರವದಿಂದ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ, ಬಂಡವಾಳ ಮತ್ತು ಶ್ರಮಗಳ ನಡುವೆ, ಹೃದಯವಂತಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಸಾಧಿಸಿತೋ ಎಂಬ ಭಾಸವಾಗಿ ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಕಥೆ, ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಮುಗ್ಧ ಮನಸ್ಸಿನ ಬಾಲಿಶ ಆಶಾವಾ ದದ ಸುಲಭ ಕಥೆ ಎನ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ, ಈ ಕಥೆಯ ಅಂತ್ಯ ಈಗ ಕಾಣುವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ; ಉದ್ಯೋಗಪತಿಯ ಅಂತಿಮ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಕೇವಲ ಆತನ ದೂರಾಲೋಚನೆ ಯ ದುಷ್ಟತನದ ತಂತ್ರವಷ್ಟೇ ಎನ್ನುವುದು ಚಿತ್ರದ ಸೂಚನೆ—ಎಂದು ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.

ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಖಚಿತತೆಯಿಲ್ಲದಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರ ನಿಜವಾಗಿ ಗಣ್ಯವೆನಿ ಸುವುದು, ಅದು ರೂಪಿಸಿಕೊಡುವ ಚಿತ್ರಶಕ್ತಿಯಿಂದ. ಸ್ಟುಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಆಳೆ ತ್ತರದ ರಟ್ಟಿನ ಮಾದರಿಗಳ ಮೂಲಕ ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೆನಿಸುವ ಗಗನ ಚುಂಬಿ ಕಟ್ಟಡಗಳ ಅದ್ಭುತನಗರವನ್ನು ಅಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದೃಶ್ಯವಾಗಿಸುವುದ ರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಕೌಶಲ ನಿಜವಾಗಿ ಗಣ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ದೃಶ್ಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಹೋಗುವ ಮೂಲಕವೇ ಈ ಚಿತ್ರ ತನ್ನ ಹೆಚ್ಚುಳವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಶಕ್ತಿಯ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರವಾಹದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಭಯ ಕಾತರಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುಪ್ರತಿರೂಪ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಶಕ್ತಿವಂತ ಚಿತ್ರಪ್ರತಿರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

೧೦. ಅಕ್ಟೋಬರ್

OCTOBER

ಮೂಕಿ/ರಷ್ಯಾ/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೧೦೦ ನಿಮಿಷ •

ನಿರ್ದೇಶನ : ಸೆರ್ಗೆಯಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್

OCTOBER ೧೯೨೭ರಲ್ಲಿ ರಷ್ಯನ್ ಕ್ರಾಂತಿಯ ೧೦ನೇ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತಗೊಂಡ ಚಿತ್ರ. ಅತ್ಯಲ್ಪ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ೧೯೧೭ರ ಅಕ್ಟೋಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರಷ್ಯನ್ ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿ ಇದರ ವಸ್ತು. ೧೯೧೭ರ ಫೆಬ್ರವರಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಅಕ್ಟೋಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂಡ ಕ್ರಾಂತಿಯ ದಿನಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಲೆನಿನ್ ಗ್ರಾಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕೃತವಾಯಿತು. ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ TEN DAYS THAT SHOOK THE WORLD ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೂ ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ.

ಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ರಷ್ಯಾದ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮೂರನೇ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಪತನ ಹೊಂದಿದ್ದು, ಅನಂತರ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕೆರೆನ್‌ಸ್ಕಿ, ಆತನ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸರ್ಕಾರದ ನಿರಂಕುಶತೆ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಪತನ, ಹೊಸ ಜನತಾ ಸರ್ಕಾರದ ಉದಯ—ಇವು ಚಿತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಗಳು.

ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಗುಣ ಅವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವಗಳಿಗಿಂತ 'ಸಮೂಹದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಚಿತ್ರವಾದರೂ ಹಾಗೇ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮುಖ್ಯವಾಗದೇ ಇಡೀ ಕ್ರಾಂತಿಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಸಕಲ ಪರಿಚ್ಛದಗಳೊಡನೆ ಮಹಾಜನತೆಯ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಇತಿಹಾಸ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೆರವಣಿಗೆ ಹೊರಟಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ತಾವೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಸ್ತಿತ್ವಗಳಾಗಿ ಮೆರೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವು 'ವ್ಯಕ್ತಿಮಾದರಿ'ಗಳಾಗಿ ಬದುಕಿನ ಗತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಬೇಕು ಎಂಬ ಆತನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಈ ಚಿತ್ರ ಸಮರ್ಥನೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ.

OCTOBER ನಿರ್ಮಿಸುವ ವೇಳೆಗೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ತಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಇಂಟೆಲೆಕ್ಚುಯಲ್ (ಬೌದ್ಧಿಕ) ಸಿನೆಮಾ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದು ಸುಳಿಯತೊಡಗಿತ್ತು. ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಿತ್ರದ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಆತ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಸಿನೆಮಾ, ಕಾಣುವ ಸರಳಕ್ಕೇ ಅರ್ಥವಾಗಿ ಮುಗಿದುಹೋಗುವ ಸರಳಕೃತಿಯಾಗಿಬಿಡಬಾರದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಹಸವೂ ಆಗಬೇಕು. ಕಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ಗ್ರಹಿಸುವ ಚಿತ್ರ ಬುದ್ಧಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹತ್ತು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊಳೆಸುವಂತಾಗಬೇಕು. ಬದುಕಿನ ಅನುಭವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಚಿತ್ರದ ಮೂರ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ಸರಳವಾಗಿಬಿಡದೆ

ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಿಂಚಬೇಕು, ಅಂಥದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಿತ್ರ.

ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಬಹುದು. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೆರೆನ್‌ಸ್ಕಿ ಅಧಿಕಾರ ಪದವಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಲುಮೇಲಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ: ಆತ ವಿಂಟರ್ ಪ್ಯಾಲೇಸ್‌ನ ಸಾವಟಿಗೆಗಳನ್ನು ಹತ್ತುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಚಿತ್ರ. ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಪದವಿಯ ಉಲ್ಲೇಖ—ಹೀಗೆ ಹತ್ತಾರು ಚಿತ್ರಗಳು ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳೊಡನೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಪದವಿಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಮೇಲಿನ ಪದವಿಯನ್ನು ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ಸಾವಟಿಗೆಗಳನ್ನೇರುತ್ತ ನಡೆದಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹತ್ತು ಸಾರಿ ಕಾಣುವಾಗಲೂ ಆತ ಅವೇ ಸಾವಟಿಗೆಗಳನ್ನೇರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ಮೇಲೆ ಹತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ಚಿತ್ರ ಆತ ಪದವಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಲುಮೇಲಕ್ಕೇರಿದ್ದರೂ, ನಿಜವಾಗಿ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಮೇಲೆ ಏರಲು ಶಕ್ತನಾಗದೇ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದುಕಡೆ: ಪೆಟ್ರೊಗ್ರಾಡ್ ಮೇಲೆ ಸೈನ್ಯವೆತ್ತಿಕೊಂಡು ದಾಳಿ ಹೊರಟ ಕೊರ್ನಿಲೋವ್‌ನ ಧ್ವಜದಮೇಲೆ 'ದೇವರು ಮತ್ತು ದೇಶದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ಬರಹ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತತ್‌ಕ್ಷಣ, ಕ್ರಿಸ್ತನ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಚಿತ್ರ, ಅನಂತರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜನಾಂಗಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇವಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಚಿತ್ರ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವರು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಅಸಂಖ್ಯವಾದ್ದೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಜೋಡಣೆ ಹೊಳೆಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ 'ದೇವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ—' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೊಂದುಕಡೆ ಕೆರೆನ್‌ಸ್ಕಿಯ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರತ್ವದ ಕನಸು ಛಿದ್ರವಾಗುವುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ: ಕೆರೆನ್‌ಸ್ಕಿಯ ಮೇಲಿರುವ ಒಂದು ನೆಪೋಲಿಯನ್‌ನ ಪ್ರತಿಮೆ; ಅನಂತರ ಧಾವಿಸುವ ಒಂದು ಟ್ರಾಕ್ಟರ್; ಕಡೆಗೆ ಇವೆರಡೂ ಮಿಳಿತವಾದಂತೆ, ನೆಪೋಲಿಯನ್ ಪ್ರತಿಮೆ ಟ್ರಾಕ್ಟರ್‌ನ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡಿಯಾದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವುದು.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರದ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರಿಕೆ (SHOT)ಯೂ ಹಲವು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತುಂಬ ಎಚ್ಚರದಿಂದ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಜಾಗೃತಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರದ ನಿಜವಾದ ಶಕ್ತಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

೧೯೨೭ ರಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರದ ಬಿಡುಗಡೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದಾಗ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಇದನ್ನು ತಡೆಹಿಡಿಯಲಾಯಿತು. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಮತ್ತು ಟ್ರಾಟ್‌ಸ್ಕಿ ಇವರ ನಡುವೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಬೆಳೆದು ಟ್ರಾಟ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪತನವಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಆ ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ದೇಶಭಕ್ತನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಟ್ರಾಟ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪಾತ್ರಭಾಗವನ್ನು

ತೆಗೆದುಹಾಕಬೇಕೆಂಬ ಆದೇಶ ಬಂತು. ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪುನಃ ಸಂಕಲಿಸಿ ಸಿದ್ಧಮಾಡಲು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳುಗಳು ಹಿಡಿದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ಮುಂದೆ ೧೯೨೮ರಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆ ಕಂಡಿತು.

OCTOBER ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಅದನ್ನು ನೋಡದೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ನೋಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನೆನಪಿಸಬಹುದು.

೧೧. ದಿ ಪ್ಯಾಷನ್ ಆಫ್ ಜೋನ್ ಆಫ್ ಆರ್ಕ್

THE PASSION OF JOAN OF ARC

ಜೋನ್‌ಳ ಸತ್ತ್ವ

ಮೂಕಿ, ಫ್ರಾನ್ಸ್/೧೯೨೮/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು ೬೧ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಕಾರ್ಲ್ ಥಿಯೊಡೊರ್ ಡ್ರೆಯರ್

ಸಿನೆಮಾ ಒಂದು ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ಭರವಸೆ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಆರಂಭಕಾಲದಿಂದಲೂ ನೆಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತು. ೧೯೦೭ ರಷ್ಟು ಮೊದಲೇ, ಅಲ್ಲಿ ಫಿಲ್ಮ್ ಡಿ ಆರ್ಟ್ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆ ಕಲಾ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ರಂಗನಟಿ ಸಾರಾ ಬೆರ್ನಾರ್ಟ್‌ಳಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗಕಲಾವಿದರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಅವರು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ರಂಗಕಲೆಯ ನಕಲಾಗಿ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಅನನ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗದೆ ಸೋತವು. ಮುಂದೆ, ಪ್ಯಾರಿಸ್ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ೧೯೨೧ ರಿಂದ ೧೯೩೧ ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಬೆಳೆದುಕೊಂಡ 'ಅವಾಂತ್ ಗಾರ್ದೆ' (ಎಚ್ಚರದ ಬಂಟರು) ಸಿನೆಮಾ ಚಳುವಳಿ ಯುರೋಪ್‌ನ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಗಮನವನ್ನೂ ತನ್ನ ಕಡೆ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಈ ಚಳುವಳಿಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದ ಜರ್ಮನಿಯ ಮಾಕ್ಸ್ ಓಫುಲಸ್, ಇಟಲಿಯ ಆಲ್‌ಬೆರ್ಟೋ ಕೆವಲ್‌ಕೆಂಟಿ, ಸ್ಪೆಯಿನ್‌ನ ಲುಯಿ ಬುನುವೆಲ್ ಮತ್ತು ಸಾಲ್ವಡಾರ್ ಡಾಲಿ, ಡೆನ್ಮಾರ್ಕ್‌ನ ಕಾರ್ಲ್ ಡ್ರೆಯರ್ ಮುಂತಾದವರು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗೆ ಬಂದು ನಿಂತು ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಬೇರೆ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರರಚನೆ (ಪೇಂಟಿಂಗ್) ಯಲ್ಲಿ, ಪರಿಶ್ರಮವಿದ್ದವರು. (ಸಾಲ್ವಡಾರ್ ಡಾಲಿ ವಿಶ್ವ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಕಾರನಾಗಿದ್ದ.) ಬೇರೆ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವಿವಿಧ ಪಂಥಗಳ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪೇಂಟಿಂಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ

ಕ್ಯೂಬಿಸಮ್, ಫ್ಯೂಚರಿಸಮ್, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಮ್, ಸರ್ರಿಯಲಿಸಮ್, ಡಾಡಾ-ಮುಂತಾದ ಪಂಥಗಳ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಮಾಡಲು ತೊಡಗಿದ್ದರು.

ಬಹಿರಂಗ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಯಥಾವತ್ ದಾಖಲಿಸುವುದೇ ಸಿನೆಮಾದ ಪ್ರಮುಖ ಗುಣ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವರು ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆದರು. ರೂಢವಾಗಿದ್ದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯ ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನ ತಂತ್ರವನ್ನು ಇವರು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕೃತಿಕಾರ, ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ತನ್ನದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಿಗುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದು ಇವರ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಕಾರ್ಲ್ ಥಿಯೊಡೊರ್ ಡ್ರೈಯರ್ ಡೆನ್ಮಾರ್ಕ್‌ನವ. ಅಲ್ಲಿ ೧೯೨೫ ರಲ್ಲಿ THE MASTER OF THE HOUSE ಎಂಬ, ಅಂಥ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಗಣನೀಯವಾದ, ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ್ದ. ಆಮೇಲೆ ಸ್ವೀಡನ್ ಜರ್ಮನಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗೆ ಬಂದ. ಅಲ್ಲಿ ಆತ THE PASSION OF JOAN OF ARC ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ.

'ಅವಾಂತ್ ಗಾರ್ದೆ' ಚಿತ್ರಪಂಥ ಅಮೂರ್ತತೆಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂಥದ್ದಾಗಿರೂ ಡ್ರೈಯರ್‌ನ ಈ ಚಿತ್ರ ನಾಟಕೀಯವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಹುತಾತ್ಮಳೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಜೋನ್‌ಳ ತನಿಖೆಯ ನಿಜದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಜೊಸೆಫ್ ಡೆಲ್‌ಟೆಯಿಲ್ ಬರೆದ ಕಾದಂಬರಿ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. ಕಾದಂಬರಿಯಿಂದ ಡ್ರೈಯರ್ ಮತ್ತು ಡೆಲ್‌ಟೆಯಿಲ್ ಕೂಡಿ ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಕಥಾಭಾಗ ತೀರಾ ಅತ್ಯಲ್ಪ. ರೈತಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ರೂಪಿತವಾದ ಜೋನ್‌ಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಯೋಧಳಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದ ಆಕೆಯ ಶೌರ್ಯ, ಜನನಾಯಕಿಯಾಗಿ ಆಕೆ ಗಳಿಸಿದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ—ಇವು ಯಾವುದೂ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಹದಿನೆಂಟು ತಿಂಗಳುಗಳ ದೀರ್ಘಕಾಲ ನಡೆದ ಆಕೆಯ ವಿಚಾರಣೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ಒಂದು ದಿನ ನಡೆಯಿತೆಂಬಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಗೊಳಿಸಿ ಕಾಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಚರ್ಚ್ ನೇಮಿಸಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನ್ಯಾಯಾಲಯ ಸೆರೆಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ದೊರೆ ಆಕೆಗೆ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಬರೆದ ಒಂದು ಕಾಗದ ಆಕೆಯ ಕೈಸೇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಖೋಟಾ ಪತ್ರ ; ಆದರೆ, ಹಾಗೆಂದು ಆಕೆಗೆ ತಿಳಿಯದು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸೈನಿಕರು ಆಕೆಯನ್ನು ಅಪಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ; ಕ್ರಿಸ್ತ ಕಿರೀಟವನ್ನೂ ಧರ್ಮದಂಡವನ್ನೂ ಹೋಲುವ ಅಣಕು ಕಿರೀಟ ಅಣಕು ದಂಡ

ಗಳನ್ನು ಆಕೆಗೆ ತೊಡಿಸಿ ಕೊಟ್ಟು ಗೇಲಿಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಆಕೆಯೆದುರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಭಯಾನಕವಾದ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಯ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಆಕೆ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿ ರಕ್ತ ಕಾರಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಆಕೆಯನ್ನು ಡೋಲಿಯ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತು ಹೊರಸಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ, ಸ್ಮಶಾನದ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ವಿಚಾರಣೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಸುತ್ತ ಕವಿದುಕೊಂಡ ಭಯದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ, ಆಕೆ ದಿಕ್ಕುಗಾಣದೆ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಗೆ ರುಜು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಿಂದ ವಾರ್‌ವಿಕ್‌ನ ಅರ್ಲ್ ಕ್ರುದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈಕೆಯ ಪಕ್ಷ ವಹಿಸಿದ ಜನಜಂಗುಳಿ ಆಕೆ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಪಾರಾದಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಹರ್ಷೋತ್ಸವ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಒಡನೆಯೇ ಆಕೆಯ ತಲೆಯನ್ನು ಬೋಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಕೆ ದೂರದಲ್ಲಿ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಹಾರುವ ಹಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾಳೆ, ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ತೊನೆಯುವ ಹೂವುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಅವುಗಳೆದುರು, ತಾನಿನ್ನು ಜೀವನ ಪರ್ಯಂತ ಸೆರೆಯಾಗಿ ನರಳಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಸತ್ಯ ಆಕೆಯನ್ನು ಕ್ಷೋಭೆಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕೂಡಲೇ ಆಕೆ ತನ್ನ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇನ್ನು ಆಕೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ದಂಡನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಲೇಬೇಕು. ಧಾರ್ಮಿಕರು ಅಂತಿಮ ಪವಿತ್ರ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಸಾಂಗವಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸೈನ್ಯದ ವಶಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ—ಈ ಪಿಶಾಚಪುತ್ರಿಯನ್ನು ಅಗ್ನಿಗೆ ಆಹುತಿಕೊಡಲು. ಅಗ್ನಿಚಿತೆಯ ಮೇಲೆ ಆಕೆಯನ್ನು ಜೀವಂತ ಸುಡಲು ಅಣಿಗೊಳಿಸಿದಾಗ, ಕೂಡಿದ ಜನಜಂಗುಳಿ ದಂಗೆಯೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸೈನಿಕರು ಕರಾಳ ಹಿಂಸೆಯಿಂದ ದಂಗೆಯನ್ನಡಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜೋನ್ ಚಿತೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊಗೆ ಬೆಂಕಿಗಳ ಮಡಿಲಲ್ಲಿ ಉಸಿರುಕಟ್ಟಿ, ಕೆಮ್ಮಿ, ಪಳವಳಿದು ಮೈ ತಿರುಚಿ ಕುಸಿದು ಅಗ್ನಿಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದೃಶ್ಯಳಾಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಜೋನ್‌ಳ ಬದುಕಿನ ಮೈನವಿರೇಳಿಸುವ ಸಾಹಸಕಥೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು, ಆಕೆಯ ಅಂತಿಮ ವಿಚಾರಣೆ ಮತ್ತು ಅಗ್ನಿ ಶಿಕ್ಷೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ತನ್ನ ಚಿತ್ರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಬ್ಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೇ, ಡ್ರೆಯರ್ ಆಕೆಯ ಬಹಿರಂಗ ಜೀವನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗದೆ ಅಂತರಂಗದ ಅನುಭವವನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ಹೆಣಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಒಂದು ಉತ್ಕಟ ಪರಿಸರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ದೃಢವಿಶ್ವಾಸ ಗಾಢಕಳಕಳಿ ಮುಂತಾದ ನಿಜಗುಣಗಳಿಂದ ಜೋನ್‌ಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಕ್ರೂರ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಗಳಿಂದ ಭಯಗೊಂಡು ದುರ್ಬಲವಾಗಿ ಮಿಡುಕಾಡುವುದೇ ಚಿತ್ರದ ಗಮನ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರದ ಶೈಲಿ ಏಕಮೇವ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ್ದಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಡ್ರೆಯರ್ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು: "ಲಯ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಪರಿಣಾಮ, ವಿವಿಧ ವರ್ಣದಟ್ಟಣೆಯುಳ್ಳ

ಮೇಲ್ಪೈಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಘರ್ಷಣೆ, ನೆರಳುಬೆಳಕುಗಳ ಆಂತರಿಕ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಕೆಮೆರಾ ಚಲನೆಯ ಲಯತರಂಗಗಳು ಮುಂತಾದ ಬಗೆಬಗೆಯ ಅನೇಕ ಅಂಗಗಳಿಂದ ಯಾವುದೊಂದು ಕಲಾಚಲನಚಿತ್ರದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕೃತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಇದು ತಕ್ಕದು ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಕ ಭಾವಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂಥ ಅಂಗಗಳು—ಇವು ಕೂಡಿ ಆತನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಕಣ್ಣು ಗ್ರಹಿಸುವಷ್ಟನ್ನು ಯಥಾವತ್ ಹಿಡಿದಿಡುವಂಥ, ಆತ್ಮಹೀನವೂ ವ್ಯಕ್ತಿನಿರಪೇಕ್ಷವೂ ಆದ ಚಿತ್ರಗ್ರಹಣವನ್ನೇ ಆತ ನೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ಆತನಿಗೆ ತನ್ನದೆಂಬ ಶೈಲಿಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ."

ತೀರ ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುವ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ—ಈ ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ಮಾನವ ಮುಖಗಳ ಸಮೀಪಚಿತ್ರ (close-up) ಗಳಿಂದಲೇ ಇಡಿಕಿರಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಧರ್ಮಸಂಸ್ಥಾಪನದ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರಾಗಿ ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಕೂತಿರುವ ಹಿರಿಯರ ಪೆಪ್ಪಡಂಥ ಕಣ್ಣಿಗಪ್ಪಳಿಸುವ ಮುಖಗಳು; ವಿಲಕ್ಷಣ ನಿಷ್ಠುರತೆ ಕಾಠಿಣ್ಯ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಸಿ ಚೆಲ್ಲುವ ಆ ಭಯಾನಕ ಮುಖಗಳೊಂದನ್ನೇ ಕೆಮೆರಾ ಕೆಳಕೋನದಿಂದ ಮತ್ತೂ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿಸಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ಕಾಣಿಸುವ ಸಮೀಪಚಿತ್ರಗಳು. ಆ ನಿಶ್ಚಲ ಸಮೀಪಚಿತ್ರಗಳ ಸರಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಾದಂತೆ, ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಮಿಂಚುವ ಜೋನ್‌ಳ ಮಿಡುಕಾಟದ ದಗ್ಧ ಮುಗ್ಧ ಮುಖ. ಹೀಗೇ ಚಿತ್ರದ ಮುಕ್ಕಾಲು ಭಾಗಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಿಶ್ಚಲವಾದ ಸಮೀಪಚಿತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯಾಗಿದೆ. ನಟರಿಗೆ ಯಾರೊಬ್ಬರಿಗೂ ಪ್ರಸಾಧನವನ್ನು ಬಳಸದೇ ಇರುವುದರಿಂದ, ಈ ಒಂದೊಂದು ಮುಖದಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ಚರ್ಮಗುಣ ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಅವೇ ಕೆಲವು ಮಾನವ ಮುಖಗಳ ಸಮೀಪಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮರುಕೊಳಿಸಿ ಚಿತ್ರವಾಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಡ್ರೇಯರ್ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾನೆ: "ಮನುಷ್ಯ ಮುಖಕ್ಕೆ ಸಾಟಿಯಾಗುವಂಥದು ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅಳೆದು ಮುಗಿಸಿದವರಿಲ್ಲ. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ನಿಗೂಢ ಪ್ರಕಾಶದಿಂದ ಬೆಳಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ತೆರೆತೆರೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಸಂವೇದನಶೀಲವಾದ ಮುಖವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಂತು ನೋಡುವುದೇ ಸ್ಟುಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ನಾನು ಪಡೆಯುವ ಮಹತ್ತರ ಅನುಭವ."

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಜೋನ್‌ಳ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಇಟಲಿಯ ರಂಗನಟಿ ಮರಿಯಾ ಫಾಲ್ಕನೆಟ್ಟಿ, "ಹಾಗೆ ಅಂತರಂಗದ ಜೀವ ಜ್ವಲಿಸಿ ಮನುಷ್ಯ ಮುಖವೇ ಮಹತ್ ಕಾವ್ಯವಾಗುತ್ತದಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ನೋಡಬೇಕು" ಎನ್ನುವ ಡ್ರೇಯರ್‌ನ ಮಾತಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಹದಿನೆಂಟು ತಿಂಗಳ ದೀರ್ಘಕಾಲ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದ ಆಕೆ ತನ್ನ ಮುಖವನ್ನೇ ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸಿದ್ದಾಳೆ. (ಚಿತ್ರದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಲೀನ

ಳಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಆಕೆ, ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಳಂತೆ. ಮುಂದೆ ನಟನೆಯ ವೃತ್ತಿಯೇ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಆಕೆ ಅದೃಶ್ಯಳಾದಳಂತೆ.)

ಡ್ರೇಯರ್‌ನ ಹಿಂದೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ, ಇವತ್ತಿಗೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಹಿರಂಗ ಚಲನೆಯೇ ಸಿನೆಮಾದ ಜೀವಾಳ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ನನಗೆ, ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಶಿಲಾಶಿಲ್ಪಗಳಂದ ನಿಶ್ಚಲ ಮುಖಚಿತ್ರಗಳ ಸರಮಾಲಿಕೆ ಬೆರಗುಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖಚಿತ್ರಗಳ ಬಹಿರಂಗ ನಿಶ್ಚಲತೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ನಿಶ್ಚಲತೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿ ನಾವು ಈ ನಿಶ್ಚಲತೆಯ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ, 'ನ ಯಯೌ ನ ತಸ್ಥೌ' ಎಂಬಲ್ಲಿನಂಥ ಆಸ್ಫೋಟಕವಾದ ಅದೃಶ್ಯಚಲನೆಯ ಅಸಾಧಾರಣ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತೀರ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಬಹಿರಂಗವಾದ ಅತಿಶೀಘ್ರ ಚತುರ್‌ಚಲನೆಗಳು ಈ ಮುಖಚಿತ್ರಗಳ ನಿಶ್ಚಲತೆಗೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನೇ ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ—ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಗೆ ಜೋನ್‌ಳ ರುಜು ಹಾಕಿಸುವಾಗ, ನ್ಯಾಯನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಪಟಪಟ ಓದಿ ಮುಗಿಸುವಾಗ, ಆಕೆಯ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆ ತಿಳಿದು ಜನಜಂಗುಳಿ ಹರ್ಷೋತ್ಸವ ಆಚರಿಸುವಾಗ, ಆಕೆಯ ಚಿತೆಯ ಸುತ್ತ ಜನ ದಂಗೆಯೇಳತೊಡಗಿ ಸೈನಿಕರು ಅದನ್ನು ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಹತ್ತಿಕ್ಕುವಾಗ—ಮುಂತಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಬಹಿರಂಗ ದ್ರುತಚಲನೆ ಉಳಿದ ಭಾಗದ ನಿಶ್ಚಲತೆಯನ್ನು ಮತ್ತೂ ಎದ್ದುಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದರಮೇಲೆ, ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗ, ಬಹಿರಂಗ ನಿಶ್ಚಲತೆ ಆಂತರಿಕ ಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಿಡುವುದು ಹಾಗೂ ಬಹಿರಂಗ ಚಲನೆ ಆಂತರಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಕುರುಹಾಗುವುದು, ತನ್ನ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಹೊಸ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹಸರಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರದ ತುಂಬ ಇಡಿಕಿರಿದ ಸಮೀಪ ಮುಖಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲೋ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣೆದುರು ಹಾದು ಮರೆಯಾಗುವ ಕಿರುಕಿಟಕಿ ಕಿರುಬಾಗಿಲುಗಳ ಸೆರೆಮನೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಚಿತ್ರ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಅತಿ ಸಂಕುಚಿತ ಸ್ಥಳಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ; ಇಂಥ ಅತಿ ಸಂಕುಚಿತ ಸ್ಥಳಾವರಣದ ಕಲ್ಪನೆ, ಜೀನ ಸ್ವಾತಂತ್ರವನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ ಸೆರೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಅದುಮಿ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸಿದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮೈಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣುವ ಬಹಿರಂಗ ನಿಶ್ಚಲತೆ ಕೂಡ ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅವಾಂತ್ ಗಾರ್ದೆ ಚಿತ್ರಪಂಥ ದೃಶ್ಯಗಳ ಬಹಿರಂಗವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿತ್ತು. ಬಹಿರಂಗ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ರೂಪ' ಅನಗತ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಅಶುದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾದ್ದನ್ನಷ್ಟೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಶುದ್ಧರೂಪವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕು—ಎಂಬುದು ಅವರ ವಾದವಾಗಿತ್ತು.

(ಅವಾಂತ್ ಗಾರ್ದೆ ಪಂಥದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳಾದ ಫರ್ನಾಂಡ್ ಲೆಗರ್‌ನ BALLET MECANIQUE ಮತ್ತು ಸಾಲ್ವಡಾರ್ ಡಾಲಿಯ ನೆರವಿನೊಡನೆ ಲುಯಿ ಬುನುಯೆಲ್ ತಯಾರಿಸಿದ UN CHIEN ANDALOU ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.) ಆದರೆ ಡ್ರೈಯರ್ ಬಹಿರಂಗ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟು ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬಹಿರಂಗ ವಾಸ್ತವದ ಗುರುತು ಕೆಡದಂತೆ ಅಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಅದರಲ್ಲಿನ ಅನಗತ್ಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ 'ಶುದ್ಧ'ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. "ಸರಳೀಕರಣದ ಮೂಲಕ ಬಹಿರಂಗವಾಸ್ತವವೂ ಅಮೂರ್ತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗೂ ಅಂಥ ಅಮೂರ್ತತೆಯ ಮೂಲಕ, ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕಾಲಾತೀತ ಮನೋವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧೀಕೃತ ರೂಪ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಸಾಧಿಸುವುದು —ಇಂಥದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ತನ್ನದೇ ಆದ ನವ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಚಿತ್ರದ ಸ್ಥಳಾವರಣಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ತೆರೆಯಮೇಲೆ ನಾವು ಆತ್ಮವೇ ಇಲ್ಲದ ಎಷ್ಟು ಸ್ಥಳಾವರಣಗಳನ್ನು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ? ನಿರ್ದೇಶಕ ತನ್ನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಳಾವರಣಗಳನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿರುವ ಅನಗತ್ಯ ಅಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿವಾರಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ಜೀವಿಯ ಮನಸ್ಸಾಕ್ಷಿಗಳಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆವಂಥ ಕೆಲವೇ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಲ್ಲವೆ?" ಎನ್ನುವ ಡ್ರೈಯರ್, ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಖಾಲಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಎದುರು ಕಾಣಿಸುವ ಸಮೀಪ ಮುಖಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೆಲವೇ ವಸ್ತುಗಳಿರುವ ಸ್ಥಳಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಗೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ಡಾ. ಕಾಲಿಗಾರಿ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಜರ್ಮನಿಯ ಹೆರ್ಮನ್ ವಾರ್ಮ್ ಎನ್ನುವಾತನೇ ಈ ಚಿತ್ರದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.)

ಜೋನ್‌ಳ ಅಂತರಂಗದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹುಡುಕಿನೋಡುವ ಅಪೂರ್ವ ಶೈಲಿಯ ಈ ಅಸಾಧಾರಣ ಚಿತ್ರ, ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಧನಗಳ ಮೂಲಕ ಜ್ವಲಂತ ಚೇತನಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುವ ಅಮಾನವೀಯ ಹಲ್ಲೆ ಹಿಂಸೆಗಳ ಅನುಭವವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದ ಚಿತ್ರ ತೀರ ಸಮಕಾಲೀನವೆನ್ನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

೧೨. ಅರ್ಥ್

EARTH

ಭೂಮಿ

ಮೂಕಿ/ರಷ್ಯಾ/೧೯೩೦/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೬೪ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶಕ: ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಡೊವ್‌ಝೆಂಕೊ

೧೯೨೦ ರ ಮುಂದಿನ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸೋವಿಯೆತ್ ಸಿನೆಮಾ ಜಗತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತ್ತು. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಮತ್ತು ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್, ತಮ್ಮ ಮಹತ್ ಕೃತಿಗಳಿಂದ, ರಷ್ಯಾದಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲದೆ ವಿಶ್ವದ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ದಶಕದ ಕೊನೆಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಉಕ್ರೇನ್‌ನ ರೈತವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ, ತೀರ ಹೊಸದೆನಿಸುವಂತೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತನ್ನೆರಡು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳಿಂದ (ARSENAL—೧೯೨೯ ಮತ್ತು EARTH—೧೯೩೦) ಉಳಿದಿಬ್ಬರು ಮಹಾನಿರ್ದೇಶಕರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸಮಾನವೆನ್ನುವ ಹೊಸ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಆತನೇ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಡೊವ್‌ಝೆಂಕೊ (೧೮೯೪-೧೯೫೬).

ರಷ್ಯಾದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಸಾಮೂಹಿಕ ಬೇಸಾಯಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಿಕೊಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ, ಅದಾಗಲೇ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ THE OLD AND THE NEW (THE GENERAL LINE- ೧೯೨೯) ತಯಾರಾಗಿ ಹೊರಬಂದಿತ್ತು. ಅದೇ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಯಾರಾದ ಚಿತ್ರ ಡೊವ್‌ಝೆಂಕೊನ EARTH.

ಬೆಟ್ಟದ ತಪ್ಪಲಲ್ಲಿ, ತಟಸ್ಥ ನಿಂತ ಹಿಮ್ನೀರು ಸೆರಗಿಗಿರಲು, ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲದಿಂದ ಅದೇ ಶಾಂತಿಯಲ್ಲೇ ನೆಮ್ಮದಿಯಾಗಿ ಬಾಳಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿ. ಅಲ್ಲಿ, ನೂರು ವರ್ಷ ದಾಟಿದ ತುಂಬು ಬದುಕಿನ ಹಣ್ಣು ಹಣ್ಣು ಮುದುಕ ಸೆಮ್ಯೋ ಪುಟ್ಟ ರೈತನಾಗಿ ಬದುಕಿದವ. ಈಗ ಆತನ ಮಗ ಒಪಾನ ಹೊಲದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆತನಿಗೆ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳಿದ್ದಾರೆ. ೧೯ ರ ಹರಯದ ಹುಡುಗ ವಾಸಿಲ್ ಆತನ ಮಗ. ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮುದುಕನ ತೃಪ್ತಿಯ ಸಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ವೇಳೆಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ರೀತಿಯೇ ಬದಲಾದಂತಿದೆ. ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿ ಮುಗಿದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ತತ್ವಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಭೂ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಸಾಮೂಹಿಕ ಬೇಸಾಯ ರೂಢಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲದರಿಂದ ಜನ ಅನಿಶ್ಚಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಪ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಭೂಮಾಲಿಕರು ಭೀತರಾಗಿದ್ದಾರೆ, ರೋಷಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಪಾನಗೆ ಸಾಮೂಹಿಕ ಬೇಸಾಯ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲು ಇನ್ನೂ ಅನುಮಾನ. ಒಂದೆರಡು ಸಲ ಸೇರಿ ಮತ್ತೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಮಗ ವಾಸಿಲ್ ಮಾತ್ರ ಸಾಮೂಹಿಕದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತನನ್ನು ಈಗ ಸಮೀಪದ ನಗರಕ್ಕೆ, ಇಲ್ಲಿನ

ಬೇಸಾಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟರ್ ತರಲು ಕಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ತಂದೆಗೆ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ಒಂದು ದಿನ, ಎಲ್ಲರೂ ತುದಿಗಾಲಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕಾಯುತ್ತಿರಲು ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟರ್ ಆಗಮಿಸುತ್ತದೆ. ಭೂಮಾಲೀಕರ ರೋಷ, ಸಾಮೂಹಿಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡವರ ಉತ್ಸಾಹ ಹರ್ಷ ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಉಳಿದ ರೈತರ ಗೊಂದಲಗಳ ಜತೆ ದೂರದಿಂದಲೇ ಮೊರೆದು ಧೂಳೆಬ್ಬಿಸುತ್ತ ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟರ್‌ನ ಆಗಮನವಾಗುತ್ತದೆ. ಜತೆಯವನ ಮೂರ್ಖತನದಿಂದ ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟರ್ ತಟ್ಟನೆ ನಿಂತು ಲೇವಡಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗ ವಾಸಿಲ್ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈಗ, ಅಲ್ಲಿನ ಹೊಲದ ಬೇಲಿಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದೊಂದೇ ಮಾಯವಾಗಿ, ಊರವರು, ಅಷ್ಟೂ ನೆಲವನ್ನೂ ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟರ್ ಕ್ಷಣಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಿಗಿದು ಉತ್ತುಬಿಡುವ ಪವಾಡವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಒಪಾನ ಕೂಡ ಕಂಡು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ತುಂಡು ತುಂಡು ನೆಲ ಮಾಯವಾಗಿ ಹೊಸ ಹಸಿರಿನ ಬೀಸು ಹರವು ಕಂಗೊಳಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ವಾಸಿಲ್‌ಗೆ ಸ್ನೇಹಿತೆಯೊಬ್ಬಳಿದ್ದಾಳೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಹಗಲೆಲ್ಲ ಹಾರೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಸಂಜೆಯಾದೊಡನೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಕಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆ ದಿನ, ವಾಸಿಲ್ ಆಕೆಯಿಂದ ಬೀಳ್ಕೊಂಡು, ತನ್ನ ಕನಸುಗಳೆಲ್ಲ ನನಸಾಗುತ್ತಿರುವ ಖುಶಿಯಲ್ಲಿ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲೆ ನರ್ತಿಸುತ್ತ ಮನೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ತೂರಿಬಂದ ಗುಂಡಿಗೆ ಆಹುತಿಯಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ಇಡೀ ಊರು ಖೇದಗೊಂಡು ಅವಾಕ್ಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಪಾನ ಮಗನ ಸಾವಿನ ದುಃಖದಿಂದ ಬೆಂದು, ಊರಿನ ಪಾದ್ರಿಯ ಬಳಿ ಹೋಗಿ ಇವತ್ತಿಗೆ ದೇವರಲ್ಲಿನ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ ಸತ್ತಿತು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ ಮಗನ ಶವಸಂಸ್ಕಾರ, ಹಳೆಯ ಪದ್ಧತಿ ಬಿಟ್ಟು, ಸಾಮೂಹಿಕದ ಹೊಸ ಹಾಡುಗಳ ಉದ್ಘೋಷದೊಡನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆತನ ಸಾವು ಊರಿನ ಹೊಸ ಬದುಕಿಗೆ ನಾಂದಿಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಭೂಮಾಲಿಕವರ್ಗದ ಖೊಮ ಎಂಬಾತ ಈಗ ಹುಚ್ಚನಾಗಿ, ತಾನೇ ವಾಸಿಲ್‌ನನ್ನು ಕೊಂದದ್ದು ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೊ ಓಡುತ್ತ ಅಲೆಯುತ್ತ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ವಾಸಿಲ್‌ನ ತ್ಯಾಗದ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹಸಿರು ಕುಡಿಯೊಡೆದು ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಹೂವುಗಳು ಆಕಾಶಕ್ಕೆ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ತೂಗುತ್ತಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಮುಕ್ತ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಮುಗಿಲು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ; ಅದರೆದುರು, ತೀರ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಎಳೆ ಹುಡುಗಿಯ ಮುಗ್ಧಮುಖ ಹಾಗೂ ಮುಖಕ್ಕೆ ತಾಕೀತೊ ಎನ್ನುವಂತೆ, ನೆಲದಿಂದ ನೇರ ಜಿಗಿದು ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ತೂಗುವ ಇಷ್ಟಗಲದ ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ

ಹೂವು— ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಿಕೆ ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ವಿಶಿಷ್ಟಗಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಭೂಮಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದೆ; ಮನುಷ್ಯ ಜೀವಿಯ ಉತ್ಸಾಹ ಅಪಾರವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಬದುಕು ಸಂಪನ್ನವಾಗಲೇಬೇಕು. ಆದರೆ ಯಾವುದೋ ವಿಕೃತಿಯಿಂದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ವೈಷಮ್ಯ ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳೂ ಹಿಂಸೆಯೂ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಕೆಡುಕು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲ, ವಿಕೃತಿ ಅದನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವುದು ಸಹಜವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯ—ಇದು ಡೊವ್‌ಝೆಂಕೊನ ವಿಶ್ವಾಸ. ಎಲ್ಲ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಪ್ರಕೃತಿ ಸಮೃದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಮಾನವ ಮಹೋತ್ಸಾಹಗಳನ್ನು ವೈಭವಿಸುವ ಡೊವ್‌ಝೆಂಕೊ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಉಚಿತವಾದ, ಪ್ರಬುದ್ಧ ರಮಣೀಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಹಗೆಹಿಂಸೆಗಳ ಕರ್ಕಶವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುವ ನೆಲ ಹೊಲ ಮನುಷ್ಯ ಯಂತ್ರಗಳ ರಮಣೀಯತೆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಅನುಭವ-ವಸ್ತು-ಶೈಲಿಗಳ ಐಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ ಹೆಚ್ಚಳವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಲಾಗಿ ಈ ಚಿತ್ರದ ಅನುಭವ ಆ ಕಾಲದ ರಷ್ಯನ್ ಜನಪದದ ಇಡೀ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ನಿಂತು ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ "ಸಿನೆಮಾದ ಭಾವಗೀತೆ" ಯೆಂದು ಈ ಚಿತ್ರ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಶಂಸೆ ಗಳಿಸಿದೆ.

ಡೊವ್‌ಝೆಂಕೊನ ಇತರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿಗಳು ಇವು : ARSENAL (೧೯೨೯), IVAN (೧೯೩೨), AEROGRAD (೧೯೩೫), LIFE IN BLOSSOM (೧೯೪೭).

೧೩. ಥರ್ಟಿನೈನ್ ಸ್ಟೆಪ್ಸ್

THE THIRTYNINE STEPS

ಮೂವತ್ತೊಂಭತ್ತು ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳು

ಬ್ರಿಟನ್/೧೯೩೫/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೦೦ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಆಲ್‌ಫ್ರೆಡ್ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್

ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ರಂಜಿಸಲು, ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ತೀರ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಹಾಸ್ಯಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಗೋಹಾಗೆ ರೋಮಾಂಚಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ಯಥೇಚ್ಛ ತಯಾರಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನಂಥ ಮಹಾ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಹಾಸ್ಯಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಟ್ಟಂತೆ, ಪಾತಕಪತ್ತೇದಾರಿಗಳ ರೋಮಾಂಚಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಮಹತ್ತರ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ

ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಆಲ್‌ಫ್ರೆಡ್ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್. ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದ, ಈ ಇಬ್ಬರೂ, ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹಾಗೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಟ್ಟು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಸಾಮಾನ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲದೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೇ ನಿರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯಸ್ವಭಾವದ ಗೂಢಗಳು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ, ಈ ಇಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾನವಸ್ವಭಾವದ ಗೂಢಗಳನ್ನೂ ಅಪರೂಪಗಳನ್ನೂ ಅರಿವುಗೊಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್ ೧೮೯೯ ರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ. ಕೆಥೊಲಿಕ್ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣಪಡೆದು ಆಮೇಲೆ ಸಿನೆಮಾ ತಯಾರಿಕಾ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ರಚನೆಯ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಜರ್ಮನಿಗೆ ಹೋಗಿ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಒಂದರಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜರ್ಮನಿಯ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಮ್‌ನಿಂದ ಆತ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ಗೆ ಮರಳಿದಮೇಲೆ, ೧೯೨೫ ರಲ್ಲಿ ಆತ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ. ೧೯೨೯ ರಲ್ಲಿ ಆತನ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ BLACK MAIL ಹೊರಬಂದಿತು. ಮೂಕಿಯಾಗಿ ತಯಾರಿಸತೊಡಗಿದ್ದ ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು, ಅಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಶಬ್ದ ಜೋಡಣೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದರಿಂದ, ಶಬ್ದಚಿತ್ರವಾಗಿ ಪುನರ್‌ರೂಪಿಸಲಾಯಿತು. ಅದೇ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಶಬ್ದಚಿತ್ರವಾಯಿತು. ಶಬ್ದ ಬಂದ ಹೊಸದರಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವುಂಟಾಗಿ, ಚಲನಚಿತ್ರ ತನ್ನ ಮುನ್ನಡೆಯನ್ನು ಮರೆತು ಹಿಂದಕ್ಕೇ ಜಾರಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್‌ನ ಈ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ಶಬ್ದಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪದ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿತ್ತು. ೧೯೩೪ ರಿಂದ ೧೯೩೮ ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ ಆರು ಚಿತ್ರಗಳು ಆತನಿಗೆ ಜಾಗತಿಕ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ಈ ಆರರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲೇ THE THIRTYNINE STEPS ಕೂಡ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ೧೯೩೯ ರಲ್ಲಿ ಆತ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಬಿಟ್ಟು ಅಮೆರಿಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಿದ. ಆತನ ಮುಂದಿನ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲೇ ತಯಾರಾದವು.

THE THIRTYNINE STEPS, ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್‌ನ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಮಹತ್ಕೃತಿಯೆಂದೂ ಆತ ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದು ತಯಾರಿಸಿದ ಪೂರ್ವಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ್ದು ಎಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಆತನ ಉತ್ತರಕೃತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಅದ್ದೂರಿಯವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದವು, ಆತ ಕ್ರಮೇಣ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಜಾಗೃತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತವಾದರೂ, ಆತನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಗುಣವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಸರಳರೂಪದಲ್ಲಿ THE THIRTYNINE STEPS ನಲ್ಲೇ ಕಾಣಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರಕಥೆಯ ಹಂದರ ಹೀಗಿದೆ :

ಡೊನಟ್ ಕೆನಡಾದಿಂದ ಹೊಸದಾಗಿ ಲಂಡನ್‌ಗೆ ಬಂದವನು. ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ

ಆ ನಗರದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಪಬ್‌ಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ತಮಾಷಾ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಗಲಭೆಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ, ಗುಂಡು ಹಾರುತ್ತದೆ. ಜನ ನೂಕುನುಗ್ಗಲಿನಲ್ಲಿ ಬಾಗಿಲಿನಿಂದ ಹೊರ ಬೀಳಲು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆ ಸಂಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವಿಲಕ್ಷಣ ಹೆಂಗಸು ಡೊನೆಟ್‌ನ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ನಿಂತುಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆ, ತಾನು ಡೊನಟ್‌ನ ಜೊತೆ ಆತನ ವಾಸ್ತವ್ಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಆತ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆಕೆ, ತಾನೊಬ್ಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೆಲಸವಮಾಡುವ ಪತ್ತೇದಾರಳೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಾಗ, ಡೊನಟ್ ಅದನ್ನು ನಂಬದಿದ್ದರೂ ಆಕೆಗೆ ಉಳಿಯಲು ಮತ್ತೊಂದು ಕೋಣೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ, ಈತ ಇನ್ನೂ ನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗ, ಆಕೆ, ತನ್ನ ಬೆನ್ನಲ್ಲಿ ನಾಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಚೂರಿಯ ಸಮೇತ, ಈತನ ಕೋಣೆಗೆ ಹೇಗೋ ತೆವಳುತ್ತಬಂದು, ‘39 ಹೆಜ್ಜೆಗಳು’, ‘ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬೆರಳುಮಾಯವಾಗಿದೆ’—ಎಂಬ ಎರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನುತೊದಲಿ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ.

ಡೊನಟ್, ಮುಂದೆ ಪೋಲಿಸರು ಹಾಗೂ ಸ್ಪೈಗಳ ಕಾಟ ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆಂದು ಹೆದರಿ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯ ಹೊಲದ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ರೈತ ಮೊದಲು ಒಪ್ಪದಿದ್ದರೂ ಆಮೇಲೆ ಈತನಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ, ಈತ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಜೊತೆ ಸಲುಗೆ ತೊಡಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಬಂದು, ಈತನನ್ನು ಹಿಡಿಸಲು ಪೋಲೀಸರಿಗೆ ಸುದ್ದಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪೋಲಿಸರು ಬರುವ ಮೊದಲೇ ಈ ಸುದ್ದಿ ರೈತನ ಹೆಂಡತಿಯ ಮೂಲಕ ಈತನಿಗೆ ತಿಳಿದುಹೋಗುವುದರಿಂದ, ಈತ ಅಲ್ಲಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಲ್ಲಿಂದ ಡೊನಟ್, ತನ್ನನ್ನೇ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವ ಪೋಲಿಸರಿಗೆ ಹೇಗೆಹೇಗೋ ಕಣ್ಣುತಪ್ಪಿಸಿ ಪಾಳು ಬಯಲೊಂದನ್ನು ದಾಟಿ, ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಮನೆಯ ಮುಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮನೆಯ ಕೆಲಸದಾಕೆ ಬಾಗಿಲು ತೆಗೆದು, ಈತ ಮನೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಪೋಲಿಸರು ಹಾಜರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಆ ಕೆಲಸದ ಹೆಣ್ಣು ಪೋಲಿಸರನ್ನು ಗದರಿಸಿ ಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಡೊನಟ್, ಮನೆಯೊಳಗಿನ ವಿಶಾಲವಾದ ಸುಸಜ್ಜಿತ ದಿವಾನ್‌ಖಾನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಮನೆಯ ಯಜಮಾನನ ಜೊತೆಗೆ ಒಬ್ಬ ಅಧಿಕಾರಿ ಮಾತಾಡುತ್ತ ಕೂತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡಾಗ ತಟ್ಟನೆ ಆತನಲ್ಲಿ ಭಯಸಂಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಜಮಾನ ಅದನ್ನು ಅರಿತವನಂತೆ, ಈತನನ್ನು ಕಿಟಕಿಯ ಬಳಿ ಒಯ್ದು, ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಬಂದ ಪೋಲಿಸರು ಬೇರೆ ದಾರಿ ಹಿಡಿದು ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಡೊನಟ್‌ಗೆ ನೆಮ್ಮದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆತ ಅಲ್ಲಿ ಕೂತು ತನ್ನ ಈತನಕದ ಸಾಹಸಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಕೆಮೆರಾ ಕ್ರಮೇಣ ಯಜಮಾನನನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆತನ ಕೈಗಳಮೇಲೆ

ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆ: ಆತನ ಹಸ್ತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬೆರಳು ಕಾಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಮುಂದೆ, ಆ ಯಜಮಾನ ಡೊನಟ್‌ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ ಕಾರ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಡೊನಟ್ ಕೊಲೆಯಾದ ಎಂದು ನಾವು ನಿರ್ಧಾರಗೊಂಡಾಗ, ಮತ್ತೆ ಆತ ಹೇಗೋ ಬದುಕಿ ಉಳಿದು ತನ್ನ ಸಾಹಸ ಮುಂದುವರಿಸಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈಗ ಒಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣು ಆತನ ಜೊತೆಗಿದ್ದಾಳೆ ಅದಾದಮೇಲೆ, ನಾವು ಈ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣುವಾಗ ಅವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿ ಕೈಗೆ ಕೋಳ ತೊಡಿಸಲಾಗಿರುತ್ತದೆ............

—ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿದು ಸುಖಾಂತವಾಗುವ ಈ ಕಥೆ, ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್‌ನ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯೆನ್ನುವಂತಿದೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿರುವ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಕಥೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಪಾತ್ರಚಾರಿತ್ರ್ಯಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣದ ಪರಿಶೀಲನೆಗೋ ಬುದ್ಧಿಭಾವಗಳ ಜಡಕುತೊಡಕಿನಲ್ಲಿ ಗಹನವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ಅನುಭವವಿಶೇಷಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೋ ಅಷ್ಟಾಗಿ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್ ಕೂಡ ಹಾಗೇ, ಅಂಥವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಪ್ರೈಮೋದಿಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅವಿಭಗ್ನ ಬಂಧವನ್ನೇ ಆತ ತನಗೆ ಸಾಕೆನ್ನುವಂತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ; ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂಥ ಭಾವೋತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯೂ ತನಗಿರಲಿ ಎಂಬಂತೆ ಅದನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಉತ್ಕಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್, ಪರಿಷ್ಕಾರವಾಗಿ ಕಥೆ ಕಟ್ಟುವುದರಲ್ಲೂ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೇ ನೇರ, ಅದು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಕೋ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ನಂಬಿಕೆಯಾಗುವಷ್ಟು ವಾಸ್ತವ ತೀವ್ರದ್ದಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಕಾಣಿಸುವ ಚಾತುರ್ಯ ಆತನಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿಹೋಗಿದೆ. ತೀರ ಕೆಲವೇ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಅಸಾಧಾರಣ ವಿಸ್ತೃತಿಯ ಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟರೀತಿಯ ಕಲಾವಿದನ ಹಾಗೆ, ಅತ್ಯಲ್ಪದಿಂದ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದ್ದನ್ನಷ್ಟೇ ಅತ್ಯಧಿಕವೆನ್ನುವಂತೆ ಕಟ್ಟಿನಿಲ್ಲಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್ ಅಪೂರ್ವ ಕೌಶಲ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಬಹುಶಃ ಇಂಥ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿ ಈತನನ್ನು ಮೀರಿಸುವವರು ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಲ್ಲ.

ಈಗ ಒಂದು ಉತ್ಕಟ ಸನ್ನಿವೇಶ ಧುತ್ತೆಂದು ಎದುರು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ—ಎಂಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಅನುಮಾನವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತ, ಅದನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತ, ಆ ಸಂಭವಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಉತ್ಕಟತೆ ಒಂದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಾಗಿ ಭಾಸವಾಗಿಬಿಡುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್‌ನ ಒಂದು ತಂತ್ರ. ಜೊತೆಗೆ, ಒಂದು ತೀವ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶ ತಟ್ಟನೆ ಎದುರಾಗಿ ಮನಸ್ಸು ದಿಙ್ಮೂಢವಾಗಿರುವಾಗ, ಅನಂತರ ಕೆಲಹೊತ್ತು ಸಡಿಲು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಣಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅದಾದಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಂದು

ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನು ತಟ್ಟನೆ ಎದುಗಾಗಿಸುವುದು—ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಮಧ್ಯೆ ಕಲ್ಪಿತವಾಗುವ ವಿಶ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಮುಂದಿನ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಉತ್ಕಟತೆ ತಾನಾಗಿ ತೀವ್ರವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್‌ನ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ತಂತ್ರ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಗುವ ಪರಿಣಾಮನೇ ಕೃತಿಯ ಅಂತಿಮಸತ್ಯ ಎಂಬ ಅರಿವು ಆತನಿಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತ, ಚಿತ್ರದ ಪರಿಗಣಿತ ಲಯದ ಮೂಲಕವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಭಯ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಆತನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಹಿಂಸೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ತಕ್ಕ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪ ಹಿಂಸೆಯಿಂದಲೇ ಆತ ಅಪಾರ ಭಯವನ್ನು ಹರಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಕೇವಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರವ್ಯಯೋಜನೆಯಲ್ಲೂ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್‌ನ ಸಾಧನೆ ಗಣನೀಯವಾದದ್ದು. THIRTYNINE STEPS ಚಿತ್ರದಲ್ಲೇ ಬರುವ, ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಆರ್ತಸ್ವರ ತಟಕ್ಕನೆ ಕಡಿದು ಅದು ರೈಲಿನ ಕೀಚುಸಿಳ್ಳಿಯಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುವ, ಶಬ್ದ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿನ ಚಾತುರ್ಯ ಮೇಲಿಂದಮೇಲೆ ಉದಾಹೃತವಾಗಿ ಪ್ರಶಂಸೆಗೊಂಡಿರುವಂಥದು.

ಭಯಕಾತರಗಳ ರೋಮಾಂಚಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ರೂಪಿಸಬಲ್ಲವನಾಗಿ, ಈತ ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಪಾರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಮುಂದೆ, ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ 'ನ್ಯೂ ವೇವ್' ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಧೀಮಂತ ಚಿತ್ರಕರ್ತರ ಗುಂಪು ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆಸಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ಈತನ ಕೃತಿಗಳು ತಾಂತ್ರಿಕಸಿದ್ಧಿಯೊಂದನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕಸಿದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮುಂದಿಡಿಸಿತು. ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಥೊಲಿಕ್ ಧರ್ಮದ ಗಾಢಗಹನಗಳ ಗಂಭೀರಶೋಧನೆ ನಡೆದಿದೆ ಎಂಬ ವಾದ; ಹೆಣ್ಣುಗಂಡುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಮನುಷ್ಯ ಸಾಧನೆಗೆ ಹೊಸ ಬಲ ಕೊಡುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಹೊಸ 'ಸಂಬಂಧತತ್ತ್ವ' ಅಥವಾ 'ಪ್ರೀತಿ ತತ್ತ್ವ' ಆತನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವಾದ—ಮುಂತಾದವು ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿವೆ.

ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್‌ನ ಸತತ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನೆಗಳಿಂದ ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯೇ ಶ್ರೀಮಂತಗೊಂಡಿದೆ. ಇನ್ನು, ಈಚಿನ ಧೀಮಂತರು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದಿರುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆ ಆತನಲ್ಲಿ ಉಂಟೆ? ಆತ ಒಟ್ಟು ತಯಾರಿಸಿರುವ ನಲವತ್ತು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, BLACKMAIL (೧೯೨೯), THE THIRTYNINE STEPS (೧೯೩೫), THE LADY VANISHES (೧೯೩೮), VERTIGO (೧೯೫೮), NORTH BY NORTHWEST (೧೯೫೯), PSYCHO (೧೯೬೦), THE BIRDS (೧೯೬೩), MARINE (೧೯೬೪)- ಮುಂತಾದ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಾದರೂ, ಆತ, ಉತ್ಕಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ನಗ್ನನಾಗಿ

ಮೂಲಸತ್ತ್ವ ಉರಿದು ಬಚಾವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬದುಕುವುದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೇ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಡುವುದರಿಂದ, ಅವು ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ತತ್ತ್ವನ್ಯಾಖ್ಯೆಗೂ ಸಹಜವಾಗಿ ಒದಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

೧೪. ದಿ ಸಾಂಗ್ ಆಫ್ ಸಿಲೋನ್
THE SONG OF CEYLON
ಸಿಲೋನಿನ ಜೀವನ ಸಂಗೀತ
ಬ್ರಿಟನ್/೧೯೩೪/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೪೦ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಬೇಸಿಲ್ ರೈಟ್

೧೯೨೦ರ ಅನಂತರದ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಮುಂದುವರಿದ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಚಳುವಳಿಯೊಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಟ್ಟ ಬ್ರಿಟನ್‌ನ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಪಂಥದ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು THE SONG OF CEYLON. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಪಂಥದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಸ್ಕಾಟ್‌ಲೆಂಡ್‌ನ ಜಾನ್ ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್ ಎನ್ನುವಾತ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿ ೧೯೨೫ರಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ THE BATTLESHIP POTEMKIN ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ಭಾರೀ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ. ಈ ಪ್ರಭಾವವೇ, ಆತ ಮುಂದೆ ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕ್ರಮೇಣ ಇತರ ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಹಬ್ಬಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳಿದ ಹಲವು ಯುವಕರು ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್‌ನ ಸುತ್ತ ಕೂಡಿಕೊಂಡರು. ಲಂಡನ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಸೊಸೈಟಿ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಕೊಟ್ಟ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಮತ್ತೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿಕೊಟ್ಟವು.

ಮೊದಲಿಗೆ, ೧೯೨೯ರಲ್ಲಿ ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್‌ನೇ DRIFTERS (ತೇಲುವವರು) ಎಂಬ, ಮೀನುಗಾರರನ್ನು ಕುರಿತ, ತನ್ನ ಮೂಕಿ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ. ಮುಂದೆ ಆತ, ತಾನು ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವ ಬದಲು, ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ತರುಣರನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಕಲೆಹಾಕಿ ಅವರು ಒಳ್ಳೆಯ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ; ಬ್ರಿಟನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೆನಡಾದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ, ಸರ್ಕಾರಗಳು ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳು

ವಂತೆ ಮಾಡಿದ. ಇಂಡಿಯಾದ ಫಿಲ್ಮ್ಸ್ ಡಿವಿಜನ್ ಕೂಡ ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್‌ನ ತಂಡದ ನೆರವಿನಿಂದಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು.

'ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಮೊದಲು ಬಳಸಿದ್ದು ಕೂಡ ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್‌ನೇ. ೧೯೨೬ರಲ್ಲಿ ರಾಬರ್ಟ್ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ MOANA ಎಂಬ ಚಿತ್ರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ, ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯೇ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರದ ಜನಕ—ಎಂದು ಆತ ವರ್ಣಿಸಿದ.

"ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ, ಬದುಕಿನಿಂದಲೇ ನೇರ ನೋಡಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಕಟ್ಟಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಲ್ಲ ಸಿನೆಮಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೊಸ ಶಕ್ತಿವಂತ ಉಪಯುಕ್ತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆ. ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ತೆರೆಯಮೇಲೆ ತೆರೆಯಬಹುದಾದ ಸಿನೆಮಾದ ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಡೆಗಣಿಸುತ್ತವೆ...........ನಟನೆಗೆ ಬದಲು ನಿಜವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಿತ್ಯನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಕೃತದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಬದಲು ನಿಜದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸಜಗತ್ತಿನ ಚಿತ್ರವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ"—ಎನ್ನುವ ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್‌ನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಪಂಥದ ಘೋಷವಾಕ್ಯಗಳೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಅಪೂರ್ವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಪಾರ ವಿಸ್ತೃತಿಯುಳ್ಳ ಚಲನಚಿತ್ರ, ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಸರ್ವತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗಬೇಕು; ಮನುಷ್ಯ-ಮನುಷ್ಯರ ಮಧ್ಯೆ ಅರಿವು ಹಬ್ಬಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಸುಧಾರಣೆಗಾಗಿ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಇದು ಜೀವಂತಿಕೆಯುಳ್ಳ, ಮಾನವೀಯ ಚಿತ್ರಧ್ವನಿಯಾಗಿ ಅತ್ಯಾಕರ್ಷಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು ; ಎಂದರೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಕಾಣಿಸಿ ಇಡೀ ಬದುಕಿನ ಅರಿವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು ಮತ್ತು ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾನವೀಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಆಕರ್ಷಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸುವುದು—ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಪಂಥದ ಅಭಿಲಾಷೆಯಾಗಿತ್ತು.

ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್ ಸ್ವತಃ ತಯಾರಿಸಿದ DRIFTERS ಚಿತ್ರದ ಅನಂತರ, ಈ ಪಂಥದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ಮತ್ತು ಇವತ್ತಿಗೂ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವಂಥವು, ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ INDUSTRIAL BRITAIN (೧೯೩೩), ಬೇಸಿಲ್ ರೈಟ್ ಎಂಬಾತನ ಚುರುಕು ದೃಷ್ಟಿಯ ರಮಣೀಯ ಚಿತ್ರ SONG OF CEYLON ಹಾಗೂ ರೈಟ್ ಮತ್ತು ಹ್ಯಾರಿ ವಾಟ್ ಕೂಡಿ ತಯಾರಿಸಿದ THE NIGHT MAIL (೧೯೩೬)—ಇವು.

ರಮ್ಯವಾದ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಈತನಕವೂ ಅಖಂಡವೆನ್ನುವಂತೆ ಬಾಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕು—ಇವುಗಳಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಪುಟ್ಟ ದ್ವೀಪ ಸಿಲೋನ್. ಈಗ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ

ಔದ್ಯಮಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಇಲ್ಲಿನ ಬದುಕು ಕುತೂಹಲಕರವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದ್ವೀಪವನ್ನು ಚಿತ್ರಶಬ್ದಗಳ ಸಮಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸಫಲಪ್ರಯತ್ನ SONG OF CEYLON.

ಸಿಲೋನ್‌ನ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅನಂತರ ಅಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ದ್ವೀಪದ ಉದ್ದಗಲವನ್ನು ಸಂಚರಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ರೈಟ್‌ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಕೊಂಡ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳು ಇವು: ೧. ಅಲ್ಲಿನ ನಿಸರ್ಗದ ಸೊಬಗು ಮತ್ತು ಜನರ ಚೆಲುವು; ೨. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅವರಮೇಲೆ ನಡೆಸಿರುವ ಶೋಷಣೆ. ೩. ಬೌದ್ಧಧರ್ಮ ಅಲ್ಲಿನ ಬದುಕಿನಮೇಲೆ ಬೀರಿರುವ ಗಾಢ ಪ್ರಭಾವ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಆತ, ತನ್ನ ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ನಾಲ್ಕು ವಸ್ತುಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ: ೧. ಮೀನುಗಾರರ ಒಂದುಹಳ್ಳಿ, ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಬೇಸಾಯ; ೨. ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಭಾವ; ೩. ಅಲ್ಲಿನ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು; ೪. ಹೊಸದಾಗಿ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿರುವ ಔದ್ಯಮಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳು.

ದ್ವೀಪದ ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅನಂತರ, ಸಂಕಲನದ ಹಂತದಲ್ಲಿ—ಚಿತ್ರಪಥ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳ ಸಮಗ್ರ ಸಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ—ರೈಟ್ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸಿದ. ಒಂದು ಕಡೆ, ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಮಾಂತಾಜ್ (ಸಂಕಲನ) ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ಡೊವ್‌ಝೆಂಕೋನ ಕೃತಿ—ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿ ಆತ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ.

ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಚಿತ್ರಕೃತಿ, ನಾಲ್ಕು ವಸ್ತುಸಂಗತಿಗಳ ನಾಲ್ಕು ಎಳೆಗಳನ್ನು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣೆದಿಟ್ಟಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾರ್ಗಸಂಗೀತದ ನಾಲ್ಕು ಚರಣಗಳ ಸಂಗೀತಕೃತಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತ, ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಹಾಕಿದಂತೆ, ವೃತ್ತಾಕಾರ ಬಂಧವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಸೊಬಗು ತುಳುಕುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಭೂ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಅವಿದಗ್ಧ ಮುಗ್ಧ ಸರಳ ಸುಂದರ ಹೆಣ್ಣುಗಂಡುಗಳು, ಮೀನುಗಾರಿಕೆ ಭತ್ತದ ಬೇಸಾಯ ಮುಂತಾದ ಅವರ ಉದ್ಯೋಗಗಳು; ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಸಿಗುವ ಬುದ್ಧದೇವಾಲಯಗಳು ಬುದ್ಧಪ್ರತಿಮೆಗಳು, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮದ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳು ಕರ್ಮವಿಧಿಗಳು, ಬೆಟ್ಟದ ತುದಿಯಲ್ಲಿರುವ ಬುದ್ಧದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಪರವಶರಾಗಿ ಯಾತ್ರೆ ಹೊರಟಿರುವ ಜನಜಂಗುಳಿಯ ಇರುವೆ ಸಾಲು; ಜೀವೋದ್ರಿಕ್ತ ಆದಿಮ ನೃತ್ಯಗಳು, ಅವುಗಳಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಸಂಸ್ಕೃತಗೊಂಡು ಅವಕ್ಕೆ

ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆಳೆದುನಿಂತಿರುವ ಸುಲಲಿತ ಸುಂದರ ಸುಧಾರಿತ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು; ಹಡಗುಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದರುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಯಮ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ವಾಣಿಜ್ಯವ್ಯವಹಾರಗಳ ಚುರುಕು ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು—ಇವೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಕಣ್ಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾರ್ಥನಾಮಗ್ನನಾದ ಒಬ್ಬ ಮುದುಕ, ತೆಂಗಿನ ಮರಕ್ಕೆ ಎದುರು ನಿಂತ ಒಬ್ಬ ಬಾಲಕ, ಆನೆಗಳ ಒಂದು ಸಾಲು—ಮುಂತಾಗಿ ಹಲವು ದೃಶ್ಯಖಂಡಗಳು ಒಮ್ಮೆ ಕ್ಷಣ ಮಿಂಚಿ ಮರೆಯಾಗಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಇನ್ನೆಲ್ಲೋ ಮರುಕೊಳಿಸುತ್ತ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದ ಎಳೆಯಾಗುತ್ತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಧ್ವನಿಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಪ್ರಯೋಗ ಅಪೂರ್ವವೂ ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಬುದ್ಧ ದೇವಾಲಯಗಳ ಘಂಟಾನಾದದ ಮೊಳಗು ತರಂಗಗಳು, ಪ್ರಾರ್ಥನಾಪಠನಗಳು; ಗ್ರಾಮೀಣ ಜನರ ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತದ ಕಲಕಲ ಧಾಟಿಗಳು; ನರ್ತನದ ಗೀತವಾದ್ಯಗಳು; ಹಡಗು ರೈಲುಗಳ ಯಂತ್ರ ಸಪ್ಪಳಗಳು, ವಾಣಿಜ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಮಾತುಕತೆಗಳು—ಮುಂತಾಗಿ ದೃಶ್ಯಸಮೃದ್ಧಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾದ ಧ್ವನಿಸಮೃದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಧ್ವನಿ, ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ ಚಿತ್ರಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಅನುಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಪ್ರತಿಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿ ಚಿತ್ರ-ಧ್ವನಿಗಳ ಘರ್ಷಣೆಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. 'ವಾಣಿಜ್ಯ ಧ್ವನಿಗಳು' ಎಂಬ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದೆ. ವಾಣಿಜ್ಯಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಪತ್ರ ಹೇಳಿ ಬರೆಸುತ್ತಿರುವ ಎಕ್ಸಿಕುಟಿವ್‌ನ, Yours faithfully............Yours faithfully.... ಎಂಬ ದನಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮರುದನಿಯಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮರುಕೊಳಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಹಳ್ಳಿಯ ಹುಡುಗನೊಬ್ಬ ತೆಂಗಿನಮರದ ಎದುರು ಬಂದು ನಿಂತು ಅದಕ್ಕೆ ಕೈಮುಗಿದು ಮರಹತ್ತಲು ತೊಡಗುವುದನ್ನು ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆನೆಗಳು ಮರವನ್ನು ತಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೈಲಿನ ಸದ್ದು ಗುಡುಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಇಂಥ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಬೇಸಿಲ್ ರೈಟ್ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ ಟೀಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಷ್ಟನ್ನೂ, ಎಲ್ಲೂ ವಾಚ್ಯ-ದೃಶ್ಯ ವಾದವಾಗಿಸದೆ, ಚಿತ್ರ-ಧ್ವನಿಗಳ ಸಂಮಿಳನ ಸಂಘರ್ಷಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅದು ತರಂಗ ತರಂಗವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಜೊತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಸ್ವಂತದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಮೊಳೆತುಕೊಳ್ಳಲು ಅವಕಾಶಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗೆ ಕೊಡಬಹುದಾದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ SONG OF CEYLON.

೧೫. ದ ನೈಟ್ ಮೆಯ್ಲ್
THE NIGHT MAIL
ಟಪಾಲಿನ ರಾತ್ರಿ ರೈಲು
ಬ್ರಿಟನ್/೧೯೩೬/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೨೫ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಬೇಸಿಲ್ ರೈಟ್ ಮತ್ತು ಹ್ಯಾರಿ ವಾಟ್

ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್ ಗುಂಪಿನ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳಲ್ಲಿ SONG OF CEYLON ಜೊತೆ ಯಲ್ಲೇ (೧೯೩೬) ಹೊರಬಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯಚಿತ್ರ, THE NIGHT MAIL. ಮೊದಲನೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಬೇಸಿಲ್ ರೈಟ್, ಹ್ಯಾರಿ ವಾಟ್ ಎಂಬಾತ ನೊಡನೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ. ಬ್ರೆಜಿಲ್‌ನ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಾವಲ್‌ಕಾಂಟಿ ಈ ಚಿತ್ರದ ಧ್ವನಿಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಸಲಹೆಗಾರನಾಗಿ ನೆರವಾದ. ಬ್ರಿಟನ್ ಜನರಲ್ ಪೋಸ್ಟ್ ಆಫೀಸ್, ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್‌ನ ಒತ್ತಾಯವನ್ನೊಪ್ಪಿ ಕೊಂಡು ಒಂದು 'ಚಲನಚಿತ್ರವಿಭಾಗ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಈ ಚಿತ್ರದ ತಯಾ ರಿಕೆಗೆ ಅನುವುಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು.

NIGHT MAIL, ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ, ಲಂಡನ್‌ನಿಂದ ಗ್ಲಾಸ್‌ಗೊಗೆ ನಿತ್ಯ ರಾತ್ರಿ ಓಡುವ ಟಪಾಲು ರೈಲನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ದೇಶದ ದಕ್ಷಿಣದ ತುದಿಯಿಂದ ಉತ್ತರದ ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿಗೆ, ಅಷ್ಟು ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ದಕ್ಷವಾಗಿ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಅಂಚೆಯ ಸಂಪರ್ಕ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುವ ಟಪಾಲು ಇಲಾಖೆಯ ಸಾಧನೆಯನ್ನೂ ಆಧುನಿಕ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ಮನಗಾಣಿಸಿಕೊಡುವುದು ಈ ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು, ಬಹು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ, ಆ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೂಡ ಈ ಚಿತ್ರ ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಅಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದರೆ, ಅದು ಈಗಿರುವಂತೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೆರೆಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುವ ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣ ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅತ್ಯಂತ ಆಳವಾದ ಜೀವಂತ ಮಾನವೀಯ ಆಸಕ್ತಿಯೇ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿಸಿದೆ.

ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೂರು ಭಾಗವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದು. ಒಂದು—ಮೆಯ್ಲ್ ಗಾಡಿಯ ಧಾವಂತ : ನಿಲ್ದಾಣದ ಟೆಲಿಗ್ರಾಫ್ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಂದೇಶವಿನಿಮಯ ವಾಗಿ, ದಾರಿ ತೆರವಾದ ಸೂಚನೆ ದೊರೆತು ಟಪಾಲು ರೈಲು ಹೊರಡುತ್ತದೆ. (ನಿರೂ ಪಕ—ದಿನವೂ ರಾತ್ರಿ ೮-೩೦ಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ಟಪಾಲಿನ ವಿಶೇಷ ಗಾಡಿ ಇದು. ಈ ವೇಗದ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್, ಟಪಾಲಿಗೇ ಮೀಸಲು. ಪ್ರಯಾಣಿಕರಿಗೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿ ಬೆಳಗಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಈ ದೀರ್ಘ ಸಂಚಾರ, ಸುಮಾರು ಐದು ಲಕ್ಷ ಪತ್ರಗಳ

ಸಾಗಣೆ....... ಇತ್ಯಾದಿ.) ರೈಲು ಸಾಗಿದೆ. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ರಿಪೇರಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಗ್ಯಾಂಗ್‌ಮನ್‌ಗಳು; ರೈಲು ಬರುವ ಸೂಚನೆ ತಿಳಿದು ಅವರು ಬದಿಗಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಮಧ್ಯೆ ನಿಲ್ದಾಣವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ರೈಲನ್ನು ತಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆ ರೈಲಿನ ಪ್ರಯಾಣಿಕನೊಬ್ಬ ಹೊರಗೆ ತಲೆಹಾಕಿ ಮುಜುಗರದಿಂದ 'ಏಕೆ ತಡ?' ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಟಪಾಲು ಬರುತ್ತಿದೆ' ಎಂದು ಯಾರೋ ಉತ್ತರಿಸಿದಾಗ, 'ಸರಿ' ಎನ್ನುವಂತೆ ಸಮಾಧಾನಗೊಂಡು ಕೂರುತ್ತಾನೆ. ಟಪಾಲುಗಾಡಿ ಧಾವಿಸಿ ನಡೆದಿದೆ. ದಾರಿಯ ಹೊಲವೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕಾಯುತ್ತ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಟಪಾಲುಗಾಡಿಯ ಕೆಲಸಗಾರನೊಬ್ಬ, ಆ ಸ್ನೇಹಿತನಿಗಾಗಿ ಲಂಡನ್‌ನಿಂದ ತಂದ ಸಂಜೆ ಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆಸೆದಾಗ ಆತ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು, ಅದರಲ್ಲಿ ಓವಲ್ ಕ್ರಿಕೆಟ್ ಪಂದ್ಯದ ಸ್ಕೋರ್ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಉತ್ತೇಜಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. (ಆಗಿನ್ನೂ ರೇಡಿಯೊ ಕ್ರಿಕೆಟ್ ಕಾಮೆಂಟರಿ ಇರಲಿಲ್ಲ.)

ಮಧ್ಯದ ಎಷ್ಟೋ ನಿಲ್ದಾಣಗಳಲ್ಲಿ ರೈಲು ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥಲ್ಲಿ, ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರಂ ಮೇಲೆ ಜೋಡಿಸಿಟ್ಟ ಬಲೆಯ ಚೀಲದೊಳಕ್ಕೆ ರೈಲಿನಿಂದ ಟಪಾಲುಗಳನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕೆಡಹುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೇ, ನಿಲ್ದಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಬವೊಂದಕ್ಕೆ ನೇತು ಹಾಕಿಟ್ಟ ಚೀಲಗಳನ್ನು, ರೈಲು ತನ್ನ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕೈಯಿಂದ ಸೆಳೆದು ಒಳಗೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಎರಡು—ರೈಲಿನೊಳಗೆ ಚಟುವಟಿಕೆ: ಮಧ್ಯರಾಜ್ಯದ ಒಂದು ಜಂಕ್ಷನ್. ಅಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೈದು ರೈಲುಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಿಂದ ಟಪಾಲನ್ನು ಹೊತ್ತು ತರುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯಾನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಗಾಡಿಗಳಲ್ಲಿ ತಂದು ಟಪಾಲು ರೈಲಿಗೆ ತುಂಬುತ್ತಾರೆ. ೧೩ ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಐನೂರು ಚೀಲ ಇಳಿಸಿ ಸಾವಿರ ಚೀಲ ಒಳಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಒಂದೊಂದು ನಿಮಿಷವನ್ನೂ ಅಷ್ಟು ಅಮೂಲ್ಯವೆಂದು ಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ರೈಲಿನೊಳಗೆ ಟಪಾಲಿನ ವಿಂಗಡಣೆ ಸತತ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ವಿಂಗಡಣೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನ ಬಂದರೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಲು ಉಸ್ತುವಾರಿಯವರಿರುತ್ತಾರೆ. ವಿಂಗಡಣೆಗಾರರು ಹರಟೆಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ತಮಾಷೆಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಟೀ ಸೇವಿಸುತ್ತ ಕೆಲಸ ಮಾತ್ರ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಡುವಣ ನಿಲ್ದಾಣಗಳಲ್ಲಿ ರೈಲು ಓಡುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಟಪಾಲು ಕೆಡಹುವ ಮತ್ತು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ನೇಮಿತರಾದವರು, ಅದು ಅಷ್ಟು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಆತಂಕ ಕಾತರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷಣ ಎಣಿಸುತ್ತ ಕಾಯುತ್ತಾರೆ.

ಅರ್ಧರಾತ್ರಿ ಕಳೆದು, ಇಂಗ್ಲಂಡ್‌ನಿಂದ ಸ್ಕಾಟ್‌ಲಂಡ್ ಎಲ್ಲೆಗೆ ತಲುಪುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕೆಲಸಗಾರರು ಬದಲಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ಜನ ಹೋಗಿ ಸ್ಕಾಟ್‌ಜನ ಹಾಜರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಶುಭಾಶಯ ವಿನಿಮಯ, ಕ್ಯಾಂಟೀನ್ ಹುಡುಗಿಯರಿಗೆ

ವಿದಾಯ ಮುಂತಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಮೂರು—ರೈಲು ಸ್ಕಾಟ್‌ಲಂಡ್ ಎಲ್ಲೆ ದಾಟಿ ಚಾಚೂ ಸಮಯ ತಪ್ಪದೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸುತ್ತದ.

ಮೊದಲೆರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಗದ್ಯವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ದೃಶ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ರೈಲಿನ ಸಪ್ಪಳ ಸಿಳ್ಳು ಮತ್ತು ಇನ್ನಿತರ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಆಪರಣ ಶಬ್ದಗಳು ಹಾಗೂ ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಎರಚಿಕೊಂಡಂತಿರುವ ನಿಲ್ದಾಣ ದಲ್ಲಿನ ಜನರ ಮತ್ತು ರೈಲಿನೊಳಗಿನ ಕೆಲಸಗಾರರ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾತುಕತೆಗಳು—ಇವು ಶ್ರವ್ಯಭಾಗಗಳಾಗಿ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮೂರನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ರಚಿತ ವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ, ಇಂಗ್ಲಂಡ್‌ನ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಆಧುನಿಕ ಕವಿ ಡಬ್ಲ್ಯು. ಎಚ್. ಆಡೆನ್ ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಚಿಸಿದ ಮನೋಹರ ಪದ್ಯದ ವಾಚನ ವನ್ನೂ ಕೇಳುತ್ತೇವೆ.

ವಿಷಯನಿರೂಪಕವಷ್ಟೇ ಎನ್ನಿಸುವಂಥ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಚಿತ್ರ, ಕ್ರಮೇಣ, ಅಗಣ್ಯವಾದ ಮನುಷ್ಯ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಮೂಲಕ ಜೀವಂತವಾಗುತ್ತ ಮಾನವೀಯವಾಗುತ್ತ ಆಪ್ತವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ; ರಾತ್ರಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಮಯಗಳಲ್ಲಿ ರೈಲು ಧಾವಿಸುತ್ತಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆಚೀಚಿನ ಹಾದಿಬದಿಯ ದೃಶ್ಯ ಗಳನ್ನು ಮಿಂಚಿಸಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತ, ಇಡೀ ದೇಶದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಭೂದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ವಾಗಿ ಆ ನೆಲದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರೀತಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ; ಮುಂಜಾವು ಹರಿ ಯುತ್ತಿರಲು ಕಾಣಿಸತೊಡಗುವ ಸ್ಕಾಟ್‌ಲಂಡ್‌ನ ಕಾಡುನೆಲದ ಚೆಲುವು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮರುಳುಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಘಟ್ಟವೇರುವ ರೈಲಿನ ಏದುಸಿರಿನ ಸಪ್ಪಳ ಕ್ರಮೇಣ, ಗೆದ್ದೆನೆನ್ನುವ ಭರವಸೆಯಿಂದ ಹಗುರಗೊಂಡಿತೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ರೈಲಿನ ಲಯಬದ್ಧ ವಾದ ಸಪ್ಪಳ ಸಂಗೀತ ತರಂಗಿತತೆಗೆ ಮಗುಚಿಕೊಂಡಂತಾಗಿ ತಟ್ಟನೆ ಲಯಬದ್ಧ ಗೀತ ವಾಚನ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ತುಂಟ ಮೆಲುನಗು ತುಳುಕಿಸುತ್ತಲೇ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಿಸುವ, ಬಾಲವಾಡಿಯ ಪ್ರಾಸಪದ್ಯವನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯದ ಮಿಂಚನ್ನೂ ಚಕಚಕಿಸಿಬಿಡುವ ಆಡೆನ್‌ನ ವಿಲಕ್ಷಣ ಹದದ ಪದ್ಯ ದೃಶ್ಯಾನು ಭವಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಳವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟು—ದಕ್ಷಿಣದ ಪತ್ರಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತ ರೈಲು ಉತ್ತರದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಕಾತರದಿಂದ ಕಾಯುತ್ತ ನಿಂತ ಜನರಕಡೆ ಧಾವಿಸಿ ನಡೆದಿ ರುವಲ್ಲಿ ಮೇಘಸಂದೇಶದಂಥ ಕಾವ್ಯ ನೆರಳು ಚೆಲ್ಲಿರುವ ಅನುಭವ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

SONG OF CEYLON, ಕಂಡ ಬೆರಗನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ನೋಡಿಕೊಂಡಂಥ ಸ್ಫೂರ್ತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ NIGHT MAIL, ನಿರೂಪಣಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸುಯೋಜಿತ ಕ್ರಮದಿಂದ ಕಾವ್ಯಮಟ್ಟಕ್ಕೇರಿಸುವ ಗಣಿತಶೈಲಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

NIGHT MAIL ಬಗ್ಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಲೇಖಕಿಯೊಬ್ಬರು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಇದು:

"ಬ್ರಿಟಿಷರು," ತಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆಯೇ, ಇಷ್ಟು ಆಳವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರ ಈ ತನಕ ಬಂದಿಲ್ಲ."

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಆಡೆನ್‌ನ ಪದ್ಯದ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ:

This is the night mail crossing the border,
Bringing the cheque and the postal order,
Letters for the rich letters for the poor,
The shop at the cor'ner and the girl next door........

Post cotton grass and moorland boulder,
Shovelling white steam over her shoulder,
Snorting noisily as she passes
Silent miles of wind-bent grasses;
Birds turn their heads as she approaches,
Stare from the bushes at her blank-faced coaches;....
In the farm she passes, no one wakes,
But a jug in a bedroom gently shakes........

Letters of thank, letters from banks,
Letters of joy from girl and boy........
Written on paper of every hue,
The pink, the violet, the white and the blue........
Clever, shepid, short and long,
The typed and the printed and the spelt all wrong....

And none will hear the postman's knock
Without a quickening of the heart,
For who can bear to feel himself forgotten?

೧೬. ಮಾಡರ್ನ್ ಟೈಮ್ಸ್

MODERN TIMES

ನವೀನ ಕಾಲ

ಮೂಕಿ/ಅಮೆರಿಕ/೧೯೩೬/ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪು ೭೦ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಚಾಪ್ಲಿನ್

ಸಿನೆಮಾದ ಶೈಶವದಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಜಗತ್ತನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಹಾಸ್ಯಶೈಲಿಯ ಮೂಲಕ ಹಾಸ್ಯಚಿತ್ರಗಳ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆ. ೧೯೧೩ ರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ೧೯೬೦ರ ತನಕವೂ ಆತ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಮೊದಮೊದಲ ಚಿತ್ರಗಳು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಮೆರಿಕ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಕುಚೋದ್ಯ ಕೀಟಲೆಗಳ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಂಡ್‌ನ ವಾಡೆವಿಲೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೂ ಸೇರಿದಂಥವು; ಬೆನ್ನಟ್ಟುವ, ಓಡುವ, ಜಾರಿಬೀಳುವ, ಮುಖಕ್ಕೆ ಐಸ್‌ಕ್ರೀಮ್ ರಾಚಿ ಪೆಚ್ಚನ್ನು ನೋಡಿ ನಗುವ, ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಒದೆಯುವ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು. ಆದರೆ ಬರಬರುತ್ತ ಅವನ ಶೈಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿ ಹಲವಾರು ಗಂಭೀರ ಹಾಸ್ಯದ ಮಾನವೀಯ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಅವನ ಹಾಸ್ಯದ ಎಸಳುಎಸಳುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೋಷಗಳೂ, ನೋವುಗಳೂ ಮಿಡುಕುವುದು ಕಾಣಿಸಿ—ಅವನ ಕೃತಿಗಳು ಬದುಕಿನ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಶೀಲನೆಗಳಾಗತೊಡಗಿದವು. GOLD RUSH (೧೯೨೫) ಬರುವ ವೇಳೆಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಕಲಾಕೃತಿಯೆಂಬ ಗೌರವದಿಂದ ಪರಿಗಣಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು.

GOLD RUSHನ ಅನಂತರ ಬಂದ ಆತನ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರ THE CITY LIGHTS (೧೯೩೧). ಬೇಪಾರ್ಸಿ ಚಾರ್ಲಿಗೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಕುಡುಕ ಲಕ್ಷಾಧಿಪತಿಯೊಬ್ಬ ಆತ್ಮೀಯನಾಗಿಬಿಡುವುದು ಈ ಚಿತ್ರದ ಕಥೆ. ಆದರೆ ಆ ಲಕ್ಷಾಧಿಪತಿ ಕುಡಿದು ಅಮಲೇರಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ಬಡಗೆಳೆಯನನ್ನು ಆತ್ಮೀಯವಾಗಿ ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಅಮಲಿಳಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಗುರುತೇ ಮರೆತು ಸೇವಕರಿಂದ ಹೊರದಬ್ಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಮಾಷೆಯೇ ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ಹಾಸ್ಯ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊಟ್ಟೆ ಹುಣ್ಣಾಗಿಸುವ ತಮಾಷೆ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಆಳವಾದ ಪರಿಶೀಲನೆ—ಇವೆರಡೂ ಎಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಮಿಳಿತವಾಗಬಹುದೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಉದಾಹರಣೆ.

CITY LIGHTS ಚಿತ್ರದ ಅನಂತರ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆವರೆಗಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಸ್ಯದ

ಒಳಪದರಿನಿಂದ ಹೊಮ್ಮುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಷಮ್ಯದ ಗಂಭೀರ ನೋವು ಆತನಿಗೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿತ್ತೇನೋ ಎಂಬಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಚಿತ್ರದ ಅನಂತರ ಆತನ ಸಾಮಾಜಿಕಪ್ರಜ್ಞೆ ಜಾಗೃತವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಲು ತೊಡಗಿತು. ಲಕ್ಷಾಧಿಪತಿ, ಬೇವಾರ್ಸಿ, ಬಡಕುರುಡಿ, ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ವೈಭವದ ಹೆಂಗಸರು, ಬೀದಿನಾಯಿ ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳ ಬದಲು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕರು, ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳ ಮಾಲಿಕರು, ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ಸೈನಿಕರು ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳ ತೊಡಗಿದರು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರ ಬಂದ ನಿಜ, ಆದರೆ ಈತನ ಹಿಂದಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ನೋವಿನ ಗಾಢತೆ ಕೆಲವುಬಾರಿ ಈ ಜಾಗೃತ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಸರಳೀಕರಣವಾಗಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಇಂಥ ಬದಲಾದ ನಿಲುವಿಗೆ ಆತನ 'ಮಾಡರ್ನ್ ಟೈಮ್ಸ್' ತುಂಬ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ.

'ಮಾಡರ್ನ್ ಟೈಮ್ಸ್' ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ನವೀನ ಕಾಲದ ಕಥೆ. ಸ್ವಯಂ ಚಾಲಿತ ಯಂತ್ರಗಳು, ದೂರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕನೇ ಚಾಲನೆಯ ಹತೋಟಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ—ಈ ಎಲ್ಲ ಉಪಕರಣಗಳಿಂದ ಸಜ್ಜಾದ ಕಾರ್ಖಾನೆ ಅದು. ಅಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕೆಲಸಗಾರ. ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಬೆಲ್ಟ್ ಮೇಲೆ ಬೋಲ್ಟ್‌ಗಳನ್ನು ಬಿಗಿಪಡಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಆತನ ಕೆಲಸ. ಇದು ಆತನಿಗೆಷ್ಟು ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆಯೆಂದರೆ ಆತ ನಡೆಯುವಾಗಲೂ ಬೋಲ್ಟ್ ಬಿಗಿಮಾಡುವಂತೆ ಕೈಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುತ್ತಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೆ, ಆ ಕಾರ್ಖಾನೆಯಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಊಟಮಾಡಿಸುವ ಒಂದು ಯಂತ್ರದ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಆಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಪ್ರಥಮಬಾರಿಗೆ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಚಾರ್ಲಿ ಬಲಿಪಶುವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬಾಯಿಒರೆಸುವ ಭಾಗವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದಾವುದೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡದಿರುವ ಆ ಯಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲಿಯನ್ನು ಸಿಕ್ಕಿಸಿ ಒದ್ದಾಡಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ದುಬಾರಿ ಎಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದು ಆ ಯಂತ್ರದ ಯೋಜನೆ ಕೈಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ದಿನ, ಯಥಾವತ್ ಚಾರ್ಲಿ ಬೆಲ್ಟ್‌ಮೇಲಿನ ಬೋಲ್ಟ್‌ನ್ನು ಬಿಗಿಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಮಹಿಳಾ ಅಧಿಕಾರಿಯ ಬಟ್ಟೆ ಗುಂಡಿಯೊಂದನ್ನು ನೋಡಿ ಅಭ್ಯಾಸಬಲದಿಂದ ಅದನ್ನೇ ಬಿಗಿಮಾಡಲು ಹೆಣಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಗಲಾಟೆಯಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲಿಯನ್ನು ಬಂಧಿಸಿ ಹುಚ್ಚಾಸ್ಪತ್ರೆಗೆ ಸೇರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹುಚ್ಚಾಸ್ಪತ್ರೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗಿ ರಸ್ತೆಗೆಬಂದ ಚಾರ್ಲಿಗೆ ತುಂಬ ಪ್ರಯಾಸದ ಅನಂತರ ಅಂತೂ ಒಂದು ಕೆಲಸ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮುಷ್ಕರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮುಷ್ಕರದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ರಸ್ತೆಯಮೇಲೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಲಾರಿಯೊಂದರಿಂದ ಬಾವುಟವೊಂದು ಉರುಳಿಬಿದ್ದಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಆ ಬಾವುಟ ಹೆಕ್ಕಿಕೊಂಡು ಲಾರಿಯವರಿಗೆ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಹೊರಡು

ತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಹಿಂಬದಿಯಿಂದ ಒಂದು ಕಾರ್ಮಿಕಪ್ರದರ್ಶನ ಬರುತ್ತದೆ; ಪೋಲಿಸರು ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ಬಾವುಟ ಹಿಡಿದು ನಿಂತ ಚಾರ್ಲಿಯೇ ಪುಷ್ಕರದ ನಾಯಕನೆಂದು ಆತನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿ ಒಯ್ಯುತ್ತಾರೆ.

ಚಾರ್ಲಿಯ ಈ ಕಥೆಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಡ ತಬ್ಬಲಿ ಹುಡುಗಿಯ ಕಥೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆಕೆ ಒಂದು ದಿನ ಹಸಿವಿನಿಂದ ರಸ್ತೆಬದಿಯ ಅಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಏನನ್ನೋ ಕದ್ದು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿದ ಜನರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಆಗತಾನೇ ಜೈಲಿನಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ ಚಾರ್ಲಿ ಆಕೆಗೆದುರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕನಿಕರದಿಂದ ಚಾರ್ಲಿ ತಾನೇ ಕದ್ದಿದ್ದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಜನ ಕೇಳದೇ ಆಕೆಯನ್ನೇ ಬಂಧಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ದುಃಖದಿಂದ ಚಾರ್ಲಿ ಒಂದು ಹೋಟಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಸಿಕ್ಕಾಬಟ್ಟೆ ತಿಂದು ದುಡ್ಡಿಲ್ಲನೆಂದು ಹೇಳಿ ತಾನೂ ಬಂಧನಕ್ಕೊಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಜೈಲಿನ ವ್ಯಾನಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಭೇಟಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಕೆ ಹೂಡಿ ಚಲಿಸುವ ವ್ಯಾನಿನಿಂದ ಪರಾರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಹೊರಬಂದ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದು ಮುರುಕುಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರಹೂಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಚಾರ್ಲಿಗೆ ಒಂದು ಡಿಪಾರ್ಟ್‌ಮೆಂಟಲ್ ಸ್ಟೋರಿನ ರಾತ್ರಿ ಕಾವಲುಗಾರನಾಗಿ ಕೆಲಸ ಕೂಡ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಕಳ್ಳರು ನುಗ್ಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಬೇರಾರೂ ಆಗಿರದೆ ಚಾರ್ಲಿಯ ಹಿಂದಿನ ಕಾರ್ಖಾನೆ ಸ್ನೇಹಿತರೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಬಹಳ ದಿನದ ಭೇಟಿಯ ಖುಶಿಯಿಂದ ಎಲ್ಲರೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ದೋಚಿ ತಿಂದು ಕುಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಜೈಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.

ಚಾರ್ಲಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಹುಡುಗಿಗೆ ಹೋಟೆಲೊಂದರಲ್ಲಿ ನರ್ತಕಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆಕೆ ಹೋಟೆಲಿನಲ್ಲಿ ಈತನಿಗೊಂದು ವೆಯ್‌ಟರ್ ಕೆಲಸ ಸಿಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಮೊದಲು ವೆಯ್‌ಟರ್ ಆದ ಚಾರ್ಲಿ ಆಮೇಲೆ ಹಾಡುಗಾರನಾಗುತ್ತಾನೆ; ಅಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಗಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ದಿನ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಪೋಲಿಸರ ಆಗಮನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ಯಾವುದೋ ಅಪರಾಧದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಗಲಾಟೆಯಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹುಡುಗಿ ಹೇಗೋ ರಸ್ತೆಗೆ ನುಸುಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಆಸೆ ಭಗ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ರಸ್ತೆಯ ಮೇಲೇ ನಿಂತು ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಭರವಸೆತಾಳುವ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಗತಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಚಿತ್ರ ಶಬ್ದಯುಗದಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರ. ೧೯೩೬ರ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಅಮೇರಿಕದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತು; ಅನೇಕ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳೂ ಬಂದಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನಂಥ ಮೂಕಿಯುಗದ ಕೆಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮತ್ತು

ನಟರು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಶಬ್ದದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬಂಥ ಮನಸ್ಸುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ—ಆಗ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳ ಕಳಪೆ ಗುಣ ಮತ್ತು ಶಬ್ದ ಬಳಕೆಯ ಅತಿರೇಕ. (ಶಬ್ದಯುಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೋಡಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ 'ಅಲ್ಲಿ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯುವಾಗ ಹಾಕುವಾಗ ಭೂಕಂಪದಂಥ ಶಬ್ದ ಕೇಳುತ್ತಿತ್ತು' ಎಂದು ತನ್ನ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ) ಈ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ—ಮೂಕಿಯುಗದ ಅಣಕಾಟ (Pantomime)ದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತರಾಗಿದ್ದ ಇವರಿಗೆ ಶಬ್ದವೇ ಬೇಡ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕರಗತವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಶಬ್ದದ ಆಗಮನವಾದಾಗ ಆ ಒಂದು ಹೊಸ ಅಂಶವನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಅವರಿಗೆ ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ೧೯೪೧ರವರೆಗೂ ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತ ಬಂದ. ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ GREAT DICTATOR ಆತನ ಮೊದಲ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರ.

೧೨. ರೂಲ್ಸ್ ಆಫ್ ದಿ ಗೇಮ್

RULES OF THE GAME

ಆಟದ ನಿಯಮಗಳು

ಫ್ರಾನ್ಸ್/೧೯೩೯/ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪು/೧೧೦ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ: ಜೀನ್ ರೆನ್ವ್ಯೊರ್

ಈ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಜೀನ್ ರೆನ್ವ್ಯೊರ್ (೧೮೯೪-೧೯೭೯) ಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಕಾರ ಆಗಸ್ಟ್ ರೆನ್ವ್ಯೊರ್‌ನ ಎರಡನೇ ಮಗ. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈತ ತನ್ನ ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೊಡನೆ ಒಡನಾಟ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಮೊದಲನೆ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸೈನ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇವೆಸಲ್ಲಿಸಿದ ಈತ ೧೯೨೦ ರಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ತಂದೆಗೆ ಮಾಡೆಲ್ ಆಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ಯಾಥರಿನ್ ಹೆಸ್ಲಿಂಗ ಎಂಬ ನಟಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾದ. ಆಕೆ ನಟಿಸುವ ಚಿತ್ರವೊಂದಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕಥೆ ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿ ಅನಂತರ ೧೯೨೪ ರಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕಿಳಿದ. ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಈತ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವಾದದ್ದು ಎಮಿಲಿ ಜೋಲಾನ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ NANA (೧೯೨೬).

ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ೧೯೩೧ ರಿಂದ ೧೯೩೯ ರವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಈತ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಆತನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಂದ ಅವಧಿ ಅದು. ಈ ಕಾಲದ

ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ THE GRAND ILLUSION (೧೯೩೭) ಮತ್ತು THE RULES OF THE GAME (೧೯೩೯)—ಇವೆರಡು ಆತನ ಆಚಾರ್ಯಕೃತಿಗಳು.

GRAND ILLUSION ಮೊದಲನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಯುದ್ಧಶಿಬಿರವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕಥೆ. ಜರ್ಮನ್ ಯುದ್ಧಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಾಳುಗಳಾಗಿ ಸೇರಿದ ಫ್ರೆಂಚ್, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಯುದ್ಧಕೈದಿಗಳು ಮತ್ತು ಜರ್ಮನ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಇವರ ನಡುವಿನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮನೋಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಚಿತ್ರ ಇದು. ೧೯೩೭ ರಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಈ ಚಿತ್ರ, ಮೊದಲನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಕಥೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತಾದರೂ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧ ನಡೆಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಆಗಲೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲ ಯುದ್ಧಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಮಾನವೀಯ ಮನವಿಯೆನ್ನುವಂತಿತ್ತು.

GRAND ILLUSION ಬಗ್ಗೆ ರೆನ್ವೊಯರ್ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವ್ಯಂಗ ತುಂಬಿದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ "....ಅದು ೧೯೧೪ರ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಆಗಿನ್ನೂ ಹಿಟ್ಲರ್ ಉದಯಿಸಿರಲಿಲ್ಲ; ನಾಜಿಗಳು ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಜರ್ಮನರೂ ಮನುಷ್ಯರು ಎಂಬುದನ್ನು ಲೋಕ ಒಪ್ಪದಂಥ ಸ್ಥಿತಿ ಆಗಿನ್ನೂ ಉಂಟಾಗಿರಲಿಲ್ಲ........ಕೆಲವು ರೀತಿಯಿಂದ ಆಗಿನ ಯುದ್ಧ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರ ಯುದ್ಧ, ಸಭ್ಯ ಮನುಷ್ಯರ ಯುದ್ಧ............ ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದರಿಂದುಂಟಾದ ಸಮೂಹವಿನಾಶವನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕೆಂದೇನೂ ಅರ್ಥವಲ್ಲ." ಈ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಇದರ ಅನಂತರ ೧೯೩೯ ರಲ್ಲಿ ಬಂದ THE RULES OF THE GAME ಎರಡೂ ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಂಬರುವ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ೧೯೪೧ ರಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಜರ್ಮನರ ವಶವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ರೆನ್ವೊಯರ್ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹಾಲಿವುಡ್‌ಗೆ ವಲಸೆ ಹೋಗಬೇಕಾಯಿತು. ಗೋಬೆಲ್ಸ್ ಈ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕೃತಗೊಳಿಸಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ GRAND ILLUSIONನ ಪ್ರತಿಗಳನ್ನೂ ನಾಶಗೊಳಿಸಿದ. ಬಹಳ ಕಾಲದ ಮೇಲೆ, ೧೯೫೮ ರಲ್ಲಿ ರೆನ್ವೊಯರ್ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗೆ ಮರಳಿದ ಅನಂತರ ಎಲ್ಲೋ ಅಜ್ಞಾತವಾಗಿದ್ದ ಈ ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಅದನ್ನು ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ೧೯೫೮ರ ಬ್ರಸ್ಸೆಲ್ಸ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಂಡ ಈ ಚಿತ್ರ (GRAND ILLUSION) ಜಗತ್ತಿನ ಹನ್ನೆರಡು ಮೇರುಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು.

THE RULES OF THE GAME ಚಿತ್ರದ ಕಥೆ ಹೀಗಿದೆ :

ಆಂದ್ರೆ ಜ್ಯೂರಿ ಎಂಬ ಸಾಹಸಿ ಒಬ್ಬಂಟಿಯಾಗಿ ವಿಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಟ್ಲಾಂಟಿಕ್ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ದಾಟಿ ದಾಖಲೆ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಸಾಹಸಿಯನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಲು ಫ್ರೆಂಚ್ ತೀರದಲ್ಲಿ ಜನಜಂಗುಳಿ ಸೇರಿದೆ. ಜ್ಯೂರಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದಿಳಿಯು

ತ್ತಾನೆ. ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಜ್ಯೂರಿ ಗುಂಪಿನ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ ಸ್ನೇಹಿತ ಆಕ್ಟೇವ್‌ನನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರೇಡಿಯೋ ಸಂದರ್ಶನಕಾರ್ತಿಯೊಬ್ಬಳು ಬಂದು, 'ನಿಮಗೇನೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ?' ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ ಜ್ಯೂರಿ, 'ನನಗೆ ಇಂದು ತುಂಬಾ ನಿರಾಶೆಯಾಗಿದೆ, ನನ್ನ ಪ್ರಿಯತಮೆ ವಿಮಾನ ನಿಲ್ದಾಣಕ್ಕೆ ಬಂದೇ ಇಲ್ಲ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಎಲ್ಲರ ಗೇಲಿಗೀಡಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಜ್ಯೂರಿ ಮತ್ತು ಆಕ್ಟೇವ್ ಅಲ್ಲಿಂದ ಜ್ಯೂರಿಯ ಪ್ರಿಯತಮೆ ಕ್ರಿಸ್ಟೀನ್‌ಳ ಮನೆಗೆ ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಿಸ್ಟೀನ್ ಆಸ್ಟ್ರಿಯಾದ ತರುಣಿ. ಅವಳು ಈಗ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ರಾಬರ್ಟ್ ಲಾಶೆನೆ ಎಂಬ ಶ್ರೀಮಂತನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಕ್ರಿಸ್ಟೀನ್‌ಳನ್ನು ಆಕ್ಟೇವ್ ಕೂಡ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಸ್ನೇಹಿತ ಜ್ಯೂರಿಗಾಗಿ ಕ್ರಿಸ್ಟೀನ್‌ಳನ್ನು ತ್ಯಾಗಮಾಡಲು ಆಕ್ಟೇವ್ ಸಿದ್ಧನಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಲಘುವಾದ ಪ್ರೇಮೋನ್ಮಾದದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಹಗುರವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜ್ಯೂರಿ ಮತ್ತು ಆಕ್ಟೇವ್ ರಾಬರ್ಟ್ ಲಾಶೆನೆಯ ಮನೆಗೆ ಬರುವಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಾರಾಂತ್ಯದ ಔತಣಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಅನೇಕ ಜನ ಅತಿಥಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. ರಾಬರ್ಟ್ ಲಾಶೆನೆಯ ಪ್ರಿಯತಮೆ ಜಿನೇವೀವ್ ಕೂಡ ಆ ಅತಿಥಿಗಳ ಜೊತೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅತಿಥಿಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಪ್ರೇಮೋನ್ಮಾದದ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದವರಲ್ಲ. ಆ ಮನೆಯ ಸೇವಕಿಯರಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಎಲ್ಲರೂ ಒಬ್ಬರಲ್ಲ ಒಬ್ಬನೊಡನೆ ಪ್ರೇಮ ನಡೆಸಿಯೇ ಇರುವವರು.

ಔತಣಕೂಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಶಾಲವಾದ ಈ ಭಾರೀ ಮಹಲಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ಮನೋರಂಜನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಜರುಗುತ್ತಿವೆ. ಅತಿಥಿಗಳೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರಿಯತಮೆಯರೊಂದಿಗೆ ಖುಶಿಯಾಗಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತ ಆನಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಜ್ಯೂರಿ ಕ್ರಿಸ್ಟೀನ್‌ಳ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷದಿಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆಕ್ಟೇವ್ ಆ ಮನೆಯ ಲಿಸೆಟ್ ಎಂಬ ಹುಡುಗಿಯೊಡನೆ ಪ್ರೇಮವ್ಯವಹಾರ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಔತಣಕೂಟದ ಸಲುವಾಗಿ ಒಂದು ಬೇಟೆ ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜೋಡಿಯೂ ಬಂದೂಕು ಹಿಡಿದು ಬೇಟೆಗೆ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ವಿಶಾಲವಾದ ಬಾಡು ಬಯಲೊಂದರಲ್ಲಿ ಇವರೆಲ್ಲ ಮೊಲದ ಬೇಟೆಯಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಮೊಲಗಳನ್ನೂ, ಹಾರುವ ಹಕ್ಕಿಗಳನ್ನೂ ಕೊಂದುಕೊಂಡು ಕೆಡವುತ್ತಾರೆ. ಅಮಾನುಷವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿರುವ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಓಡುತ್ತಿರುವ ಮೊಲಗಳು, ಹಾರುವ ಹಕ್ಕಿಗಳು ಗುಂಡುಬಡಿದು ತತ್ತರಿಸಿ ಒದ್ದಾಡಿ ಬಿದ್ದು ಸಾಯುವ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಬೇಟೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈಗ, ಈ ಇಡೀ ಔತಣಕೂಟದ ಲಘುವಾತಾವರಣ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರೇಮೋನ್ಮಾದದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದಿಂದ

ಹುಟ್ಟುವ ದ್ವೇಷ ಅಸೂಯೆಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತವೆ. ಆಕ್ಟೇವ್‌ನ ಪ್ರಿಯತಮೆಯಾದ ಸೇವಕಿ ಲಿಸೆಟ್‌ಳ ಗಂಡ ಆಕ್ಟೇವ್‌ನ ಮೇಲೆ ಸಿಟ್ಟಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆಕ್ಟೇವ್ ಈ ವೈಷಮ್ಯ ಒಮ್ಮೆ ಮುಂಚಾವಿಸಲ್ಲಿ, ಪಕ್ಕದ ಹೂದೋಟಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ, ಲಿಸೆಟ್‌ಳ ಗಂಡ ಅವನನ್ನು ಗುಂಡಿಟ್ಟು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಜ್ಯೂರಿಯ ಪ್ರೇಮಪ್ರಕರಣವೂ ಹೀಗೇ ಬೆಳೆದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆತನೂ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಜ್ಯೂರಿ ಮತ್ತು ಆಕ್ಟೇವ್‌ರ ಶವಗಳನ್ನು ಮನೆಯೊಳಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ಎಲ್ಲ ಅತಿಥಿಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮ ಲಘುವಾತಾವರಣದ 'ಬಿಸಿ' ತಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ತಯಾರಾದ ಈ ಚಿತ್ರ, ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಶ್ರೀಮಂತರ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಲಘುವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮವೂ ವಿನೋದವೇ, ಕೊಲೆಯೂ ವಿನೋದವೇ. ಮೊಲದ ಬೇಟೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯವೂ ವಿನೋದವೇ. ಹೀಗೆ ಲಘುವಿನೋದದ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲುವ ಶ್ರೀಮಂತರ ಬದುಕು ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದು. ಮೊಲಗಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಬೇಟೆಯ ವಿನೋದ, ಕೊಲೆಯ ಕಥೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮನೋರಂಜನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು—ಹೀಗೆ ವಿನೋದದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಮೂಲವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ನಿರ್ದೇಶಕ, ಜ್ಯೂರಿ ಮತ್ತು ಆಕ್ಟೇವ್‌ರ ಕೊಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಈ ವಿನೋದ ಕ್ರೌರ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾವಸಾನವಾಗುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯುದ್ಧದಂಥ ಕ್ರೂರ ಅಮಾನವೀಯ ಕೃತ್ಯ ಕೂಡ ಮೇಲುವರ್ಗದವರ ವಿನೋದವಾಗಿಬಿಡಬಹುದಾದ ದುರಂತವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಮುನ್ನಡೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈ ಚಿತ್ರ ಒಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲಾಗಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ರೆನ್ವೊರ್ ಗಾಢ ಸಂಗಮ (deep focus)ದ ತಂತ್ರ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಎಂದರೆ—ಚಿತ್ರದ ತೀರ ಮುನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ತೀರಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ತನಕವೂ ಎಲ್ಲಾ ವಸ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಏಕಪ್ರಕಾರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವಂಥ ತಂತ್ರ ಇದು. 'ನಾನು ಇಂಥದನ್ನೇ, ಇಂಥದ್ದನ್ನೇ ನೋಡಿ ಎಂದು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಒತ್ತಾಯಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ದೃಷ್ಟಿಯಿದೆ. ನಾನು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತೇನೆ; ನೀವು ಬೇಕಾದ್ದು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ' ಎಂಬುದು ರೆನ್ವೊರ್‌ನ ವಾದ.

ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ರೆನ್ವೊರ್‌ಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಅರವತ್ತರದ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಂದಂಥ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರಿವಿನ ಸೂಚನೆ ರೆನ್ವೊರ್‌ನಲ್ಲೇ ಮೊದಲು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನೈತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿನಿಂತ ಆತನ ಪಾತ್ರಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾಮೂನ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಗೊದಾರ್ದ್‌ನ ಚಿತ್ರದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು

ಹೋಲುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ ರೆನ್ವೊರ್‌ನ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ—"ಇಂದು ಜೀನ್ ರೆನ್ವೊರ್‌ನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸರ್ವಸಮ್ಮತನಾದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬೇರೊಬ್ಬನಿಲ್ಲ. ನಲವತ್ತು ವರ್ಷದ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಅನುಭವ ತನ್ನ ಬೆನ್ನಹಿಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಆತ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬದಲಾದ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ, ಇಂದಿಗೂ ಗಣ್ಯನಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದಾನೆ".

೧೮. ದ ಗ್ರೇಟ್ ಡಿಕ್ಟೇಟರ್

GREAT DICTATOR

ಮಹಾ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ

ಅಮೆರಿಕ/೧೯೪೦/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೨೬ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಚಾಪ್ಲಿನ್

ಸೆರ್ಗೆಯಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ೧೯೪೫–೪೬ ರಲ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ—"ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ನಾನು ೧೯೩೭ ರಲ್ಲೇ ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದೆ. ಆಗ ಇನ್ನೂ 'ಡಿಕ್ಟೇಟರ್' ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ.......... ಮುಂದೆ ಆ ವರ್ಷ ಆ ಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆದು ಮುಗಿಸುವ ಯೋಚನೆಯನ್ನೇ ಕೈಬಿಟ್ಟೆ. ಆ ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ನನಗೆ ಆಗ ತೋಚಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದೇಕೆ ಹಾಗಾಯಿತೆಂದು ಈಗ ನನಗರ್ಥವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆತನ 'ಡಿಕ್ಟೇಟರ್' ಚಿತ್ರ ಬಂದಮೇಲೆ, ಈಗ, ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನನ್ನು ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ, ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ತನ್ನ ಪೂರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿ ಮುಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ".

GREAT DICTATOR, ನಾಜಿ ಜರ್ಮನಿಯ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸಿದ ಹಿಟ್ಲರನ ನೇರ ವ್ಯಂಗ್ಯಾನುಕರಣೆಯ ಚಿತ್ರ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಬದಲು ಟಿಮೇನಿಯಾ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬರುತ್ತದೆ; ಹಿಟ್ಲರ್ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಹೈಂಕೆಲ್ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬರುತ್ತದೆ ಹಿಟ್ಲರನ ಹಾಗೇ ಈ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಕೂಡ ಇಡೀ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಗೆದ್ದು ಜ್ಯೂ ಜನಾಂಗವನ್ನೇ ನಿರ್ನಾಮಮಾಡಿ ಆರ್ಯಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಕನಸು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡವ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅದೇ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಜ್ಯೂ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಒಬ್ಬ ಹಜಾಮನಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ತದ್ವತ್ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಂತೇ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. (ಈ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ವಹಿಸಿದ್ದಾನೆ). "ಈ

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಜಾಮು ಮತ್ತು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಇವರಿಬ್ಬರ ಮಧ್ಯೆ ಏನಾದರೂ ಹೋಲಿಕೆ ಕಂಡು ಬಂದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಾಕತಾಳೀಯ" ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೊಡನೆಯೇ ಈ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ಹಜಾಮು ಹಿಂದೆ ಒಂದನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಗಾಯಗೊಂಡು ಆಸ್ಪತ್ರೆ ಸೇರಿದ್ದವ. ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ರೋಗ ಕಡಿಮೆಯಾಗುವ ಬದಲು ಹೆಚ್ಚೇ ಆಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಆತ ಒಮ್ಮೆ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ; ತನ್ನ ಹಳೆಯ ಕ್ಷೌರದ ಅಂಗಡಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ದೂಳು ಕೊಡವಿ ಸ್ವಚ್ಛಗೊಳಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ; ಸ್ವಚ್ಛಗೊಳಿಸುವಾಗ ಹೊರಗೆ ಬಾಗಿಲ ಬದಿಗೆ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ 'ಜ್ಯೂ' ಎಂದು ಬರೆದಿರುವ ಬರಹವನ್ನೂ ಬರಹದ ಬಗ್ಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಅಳಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಬರಹ ರಾಜ್ಯದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ, ಜ್ಯೂಗಳನ್ನು ಉಳಿದವರಿಂದ ಗುರುತಿಸಲು ಬರೆಸಿದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಪೋಲಿಸನೊಬ್ಬ ಆ ಹಜಾಮುನನ್ನು ಬಂಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪಕ್ಕದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಬಟ್ಟೆ ಒಗೆಯುವ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯಿಂದ ಹಜಾಮು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಹಜಾಮು ಮತ್ತು ಆ ಹುಡುಗಿ ಪರಿಚಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ದಿನ ಹಜಾಮು ಆ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ವಾಕಿಂಗಿಗೆ ಬರಲು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಹುಡುಗಿ ಮತ್ತು ಈತ ಇಬ್ಬರೂ ವಾಕಿಂಗಿಗೆ ಹೊರಡುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಅಲ್ಲಿಗೇ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಆಗಮನವಾಗುತ್ತದೆ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯೆದುರು ಅಸಭ್ಯನಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಹಜಾಮುನನ್ನು ಬಂಧಿಸಲು ಬೆನ್ನಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಹುಡುಗಿಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದ ಹಜಾಮು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಬಂಧಿತನಾಗಿ ಕಾನ್ಸಂಟ್ರೇಷನ್ ಕ್ಯಾಂಪ್ (ಖೈದಿಶಿಬಿರ) ಸೇರುತ್ತಾರೆ.

ಕಾನ್ಸಂಟ್ರೇಶನ್ ಕ್ಯಾಂಪಿನಲ್ಲಿ ಈ ಹಜಾಮು ಶಲ್ಟ್ಜ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ಮಿತ್ರನೊಡನೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಚಿಕೆ ಹೂಡುತ್ತಾನೆ. ಶಲ್ಟ್ಜ, ಈ ಮುಂಚೆ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಕಛೇರಿಯಲ್ಲಿದ್ದವ. ಇಬ್ಬರೂ ಉಪಾಯದಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ಈ ದೇಶವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟು ಆಸ್ಟರ್ಲಿಚ್ (ಆಸ್ಟ್ರಿಯಾ) ದೇಶದತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಮಧ್ಯೆ ರಾಜಕೀಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದ್ದ ಆಸ್ಟರ್ಲಿಚ್ ಈಗಷ್ಟೇ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಮುಷ್ಟಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದು ಆಸ್ಟರ್ಲಿಚ್‌ಗೆ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಆಗಮನವಾಗುವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವಿದ್ದು ಆತನನ್ನು ಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಗತಿಸಲು ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಹಜಾಮು ಮತ್ತು ಸ್ನೇಹಿತ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಲು ಅವರು ಹಜಾಮುನನ್ನೇ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಸ್ವಾಗತಿಸಿ ಭಾರೀ ವೇದಿಕೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. ಹಜಾಮು ಈ ಎಲ್ಲ ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ಮೂಢನಾಗಿಬಿಟ್ಟರೂ ಶಲ್ಟ್ಜ ಆತನನ್ನು ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಸುಮ್ಮನಿರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರು ಮಾತಾಡುವ

ಸರದಿ ಬಂದಾಗ ಮೊದಲು ಶರ್ಲ್ಟ್ ಪೂರ್ಕನಾಡಿ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಕ್ಷೌರಿಕನ ಸರದಿ ಬಂದಾಗ ಆತ ಮೈಕನೆದುರು ನಿಂತು ತನ್ನನ್ನೇ ಮರೆತು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಮಾನವೀಯ ಹಕ್ಕು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು ಇಡೀ ಜನಾಂಗಕ್ಕೇ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಎಂಟು-ಹತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಈ ಭಾಷಣದೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ದೀರ್ಘ ಭಾಷಣ ಚಿತ್ರದ ಒಟ್ಟು ಆಶಯವನ್ನೂ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ನಿಲುವನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಭಾಷಣದ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು :

"ಕ್ಷಮಿಸಿ, ನನಗೆ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಆಗೋದಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟ ಇಲ್ಲ. ಅದು ನನ್ನ ಕೆಲಸಾನೂ ಅಲ್ಲ. ನನಗೆ ಯಾರನ್ನೇ ಆಳೋದು ಇಷ್ಟ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕು ಅಂತ ನನಗೆ ಆಸೆ—ಸಾಧ್ಯವಾದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ—ಜ್ಯೂಗಳಿಗೆ, ಆರ್ಯರಿಗೆ, ಬಿಳಿಯರಿಗೆ, ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣದವರಿಗೆ.

"........ಬದುಕಿನ ಹಾದಿ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ಇರೋದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದ್ರೆ, ನಾವು ಹಾದೀನೇ ಮರೆತುಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ....ನಾವು ವೇಗವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದ್ರೆ, ಬೀಗ ಹಾಕ್ಕೊಂಡು ಒಳಗೇ ಕೂತಿದೇವೆ....ಏನನ್ನ ಬೇಕಾದರೂ ಸಾಧಿಸೋಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಿದ ಯಂತ್ರಜಗತ್ತು ನಮ್ಮನ್ನು ಇನ್ನೂ ಆಸೆಬುರುಕರಾಗಿ ಇಟ್ಟುಬಿಟ್ಟದೆ....ನಾವು ಹೆಚ್ಚು ಯೋಚಿಸ್ತೇವೆ. ಕಡಿಮೆ ಅನುಭವಿಸ್ತೇವೆ....ಬದುಕೇ ಹಿಂಸೆಯಾಗ್ತಾ ಇದೆ ಎಲ್ಲ ಸಾಯ್ತಾ ಇದೆ.

"........ನನ್ನ ಮಾತು ಕೇಳ್ತಾ ಇರೋ ಎಲ್ಲರಿಗೆ ನಾನು ಕೂಗಿ ಹೇಳ್ತೀನೆ—'ನಿರಾಶರಾಗಬೇಡಿ. ಈಗ ಬಂದಿರೋ ಕಷ್ಟ ಹಾರಿಹೋಗ್ತಿರೋ ಆಸೆಯ ನೆರಳು. ಮನುಷ್ಯ ಸಮುದಾಯದ ಸಹಜ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸಹಿಸದೇ ಇರೋವಂಥ ಕೆಲವು ಮನುಷ್ಯರ ಕಹಿ ಇದು. ಈ ದ್ವೇಷ ಅಳೀತವೆ. ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ ಸಾಯ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯರ ಕೈಗಳಿಂದ ಕಿತ್ಕೊಂಡ ಅಧಿಕಾರ ಮನುಷ್ಯರಿಗೇ ಹಿಂತಿರುಗ್ತದೆ. ಎಲ್ಲೀ ತನಕ ಮನುಷ್ಯರು ಸಾಯ್ತಾರೋ ಅಲ್ಲೀತನಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಾಯೋದಿಲ್ಲ.

"ಸೈನಿಕರೇ, ಈ ಮೃಗಶಕ್ತಿಗೆ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸ್ಕೋಬೇಡಿ-ಅವರು ನಿಮ್ಮನ್ನು ದ್ವೇಷದಲ್ಲಿ ಅದ್ದತಾರೆ, ಗುಲಾಮಗಿರೀಲಿ ಮೆಟ್ತಾರೆ, ನಿಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನೇ ಆಳ್ತಾರೆ. ನೀವು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿ ಅಂತ ಅಜ್ಞಾಪಿಸ್ತಾರೆ; ನಿಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಅನುಭವ-ಇವನ್ನು ಕೂಡ ಹೀಗೆಹೀಗೆ ಅಂತ ನಿರ್ದೇಶಿಸ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾಂತ್ರಿಕರಿಗೆ ನೀವು ಒಳಗಾಗಬೇಡಿ. ನೀವು ಯಂತ್ರಗಳಲ್ಲ. ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಹೃದಯ ಇದೆ........ ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟೋ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸೋ ತಾಕತ್ತಿದೆ. ಈ ಬದುಕನ್ನು

ಹಸನುಮಾಡೋ ತಾಕತ್ತಿದೆ....ಈ ನೆರಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೊಸ ಜಗತ್ತು ಕಟ್ಟೋಣ.... ಮನುಷ್ಯರಿಗೆಲ್ಲ ಕೆಲಸಮಾಡೋ ಅವಕಾಶ ನಿರ್ಮಿಸೋಣ. ಎಳಹರೆಯಕ್ಕೆ ಭವಿಷ್ಯ, ಮುದಿತನಕ್ಕೆ ರಕ್ಷಣೆ—ಇದನ್ನು ಕೊಡೋ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸೋಣ".

ಚಾಪ್ಲಿನ್ 'ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ'ಯ ಮುಖದಿಂದ ಆಡಿದ ಈ ಮಾತುಗಳು ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಪ್ರಶಂಸೆ ಮತ್ತು ಟೀಕೆಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಕೆಲವರು ಈ ಭಾಷಣ ಸಿನೆಮಾದ ಒಟ್ಟು ಬಂಧಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳದೆ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೊರಗುಳಿಯುತ್ತದೆಂದು ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ವಿಮರ್ಶಕ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ "ಇವರಿಗೆ 'ಮಾನವೀಯ ಕರೆ'ಗಿಂತ ರಚನಾ ಬಂಧವೇ ಮುಖ್ಯ" ಎಂದು ಕುಚೋದ್ಯಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ ಈ ನೇರವಾದ ಚಿತ್ರ, ಈ ನೇರವಾದ ಭಾಷಣ ಇವೆಲ್ಲ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿದವು. ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟನೋ ಎಂಬ ಗುಮಾನಿಯನ್ನು ಇವು ಬಲಪಡಿಸಿದವು. ಕೆಲವರಂತೂ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ರಷ್ಯಾದ ಏಜೆಂಟ್ ಎಂದು ಆಪಾದಿಸಿದರು. ಅಮೆರಿಕ ಸರ್ಕಾರದ ಆಂತರಿಕ ರಕ್ಷಣಾ ಸಮಿತಿ ಕೂಡ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನನ್ನು ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿತು. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನನ್ನು ದೇಶದಿಂದ ಹೊರದೂಡಲಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ವದಂತಿಯೂ ಹರಡುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಚಾಪ್ಲಿನ್ ನೇರವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ. ನೀವು ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟರೇ ಎಂಬ ಪತ್ರಕರ್ತರ ಚುಚ್ಚು ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ 'ಅಲ್ಲ, ನಾನು ಮನುಷ್ಯ' ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸಿದ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಆದರೂ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಅಮೆರಿಕಾ ವಿರೋಧಿ ಎಂಬ ಒಟ್ಟಭಿಪ್ರಾಯ ಹುಟ್ಟತೊಡಗಿತ್ತು. ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ಗೆ ಈ ಅಸಹನೆಯ ವಾತಾವರಣ ತುಂಬಾ ತೊಂದರೆ ಕೊಡತೊಡಗಿತು. ಬರಬರುತ್ತ ಆತ ಇಲ್ಲಿರಲೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬಷ್ಟು ಸ್ಥಿತಿ ಬಿಗಡಾಯಿಸಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ೧೯೫೨ರಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟನ್ ಮತ್ತಿತರ ದೇಶಗಳ ಪ್ರವಾಸಕ್ಕೆ ಹೋದ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಮತ್ತೆ ಅಮೆರಿಕೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಸ್ವಿಟ್ಜರ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾರೀ ಮನೆ ಎಸ್ಟೇಟ್ ಕೊಂಡು ನೆಲಸಿದ. ಅಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಆತ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಬಂದು THE KING IN NEWYORK (೧೯೫೭) ಎಂಬ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನೂ, ತನ್ನ ಕೆಲವು ಹಳೆಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನೂ ಮಾಡಿದ. ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಮುದುಕನಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅಮೇರಿಕ—ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಮಧ್ಯದ ದ್ವೇಷದ ಬಿಸಿಯೂ ತಣ್ಣಗಾಗಿ ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಆತನನ್ನು ಅಮೆರಿಕೆಗೆ ಕರೆಸಿ 'ಆಸ್ಕರ್' ಪ್ರಶಸ್ತಿ ನೀಡಲಾಯಿತು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ೧೯೭೭ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೨೫ರಂದು, ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್ ದಿನ, ಸ್ವಿಟ್ಜರ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನಿಧನಹೊಂದಿದ.

೧೯. ಸಿಟಿಜನ್ ಕೇನ್

CITIZEN KANE

ನಾಗರಿಕ ಕೇನ್

ಅಮೆರಿಕ/೧೯೪೧/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೧೨೦ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ: ಆರ್ಸನ್ ವೆಲ್ಸ್

೧೯೧೫ರಲ್ಲಿ, ಅಮೆರಿಕದ ವಿಸ್‌ಕೊನ್‌ಸಿನ್ ಪ್ರಾಂತದ ಕೆನೊಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಆರ್ಸನ್ ವೆಲ್ಸ್, ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದ್ದು ಕೌಮಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ. ಶೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆತನ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಮೂಲಕ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್‌ನ ಈ 'ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಬಾಲಕ'ನ ಕೀರ್ತಿ ರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ೧೯೩೭ರಲ್ಲಿ ಆತ, ಹೌಸ್‌ಮನ್ ಎಂಬಾತನೊಡನೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು 'ಮರ್ಕ್ಯುರಿ ಥೇಟರ್' ಎಂಬ ಸಂಚಾರಿ ರಂಗಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ೧೯೩೮ರಲ್ಲಿ ಈತ ರೇಡಿಯೋದ ಮೂಲಕ ಬಿತ್ತರಿಸಿದ THE WAR OF THE WORLDSನ ನಾಟಕ ರೂಪ ಅಮೆರಿಕಾದಾದ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡ ಬಿರುಗಾಳಿಯನ್ನೇ ಎಬ್ಬಿಸಿತ್ತು. ಆ ನಾಟಕ ಬಿತ್ತರಗೊಂಡಾಗ ಬಹುತೇಕ ಜನ, ಅಮೆರಿಕಾದ ಮೇಲೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದೋ ಲೋಕದ ದಾಳಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಿಜವಾಗಿ ನಂಬಿಬಿಟ್ಟದ್ದರಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಜನಜೀವನ ಅಲ್ಲಕಲ್ಲೋಲವಾಗಿ ಹೋಗಿತ್ತು; ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಆ ರೇಡಿಯೋ ಸಂಸ್ಥೆ ಕೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ದಾವೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಆರ್ಸನ್ ವೆಲ್ಸ್ 'ವಿವಾದದ ಹುಡುಗ'ನಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ.

೧೯೩೯ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಹಾಲಿವುಡ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಸ್ಥೆ ಆರ್.ಕೆ.ಓ. ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಕುಸಿಯತೊಡಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಬಚಾವು ಮಾಡಲು, ವಿವಾದದಂಥ ಏನಾದರೊಂದು ಸಾಹಸವೇ ನಡೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವಂತಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ಸಂಸ್ಥೆ, ವೆಲ್ಸ್‌ನಿಗೆ ಆಹ್ವಾನ ಕಳಿಸಿ ತನಗಾಗಿ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿಕೊಡಲು ಮನವಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ಮೊದಲು ವೆಲ್ಸ್ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಆಮೇಲೆ, ಹಾಲಿವುಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಆತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ, ಸಮಸ್ತವೂ ಆತನದೇ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ, ಕೆಲಸಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ದೊರಕುತ್ತದೆಯೆಂಬ ಆಶ್ವಾಸನೆ ದೊರೆತಾಗ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ. ಹಾಲಿವುಡ್ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ, ಇದೇ ಮೊತ್ತಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗೆ ಇಂಥ ಸರ್ವಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದೊರಕಿದ್ದು; ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮುಂದೆ ಕೂಡ ಮತ್ತಾರಿಗೂ ಇಂಥ ಬೇಷರತ್ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಿಕ್ಕದ್ದಿಲ್ಲ.

ಚಿತ್ರತಯಾರಿಕೆಗಾಗಿ ಆತ, ತನ್ನ 'ಮರ್ಕ್ಯುರಿ ಥೇಟರ್' ತಂಡವನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಪಶ್ಚಿಮ ತೀರಕ್ಕೆ ಬಂದ. ಪ್ರಾರಂಭವಲ್ಲಿ, ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳ ಯೋಜನೆಗಳು ಕೈಗೂಡದೆ ನಿಂತುಹೋದವು. ಆತಂಕದಿಂದಲೇ ಮೂರನೆಯ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಹರ್ಮನ್ ಮಂಕೆವಿಕ್ಜ್ ಆದಾಗಲೇ ಹಾಲಿವುಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಮೇಧಾವಿ. ಆತ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಪತ್ರಿಕಾವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪ್ತವಾದ ಅನುಭವ ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ಅನಂತರ ಹಾಲಿವುಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಥಾ ಲೇಖಕನಾಗಿ ಗಣ್ಯನಾಗಿದ್ದ. ವೆಲ್ಸ್‌ನ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ರಚಿಸಿಕೊಡುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಆತನಿಗೆ ವಹಿಸಲಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಹಾಲಿವುಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಗ್ರೆಗ್ ಟೊಲಂಡ್ ಈ ಚಿತ್ರದ ಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕನಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಲು ನೇಮಕಗೊಂಡ.

ವೆಲ್ಸ್, ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತಾನೇ ಅಭಿನಯಿಸಿದ. ಆತನ 'ಮರ್ಕ್ಯುರಿ' ತಂಡದ ಸದಸ್ಯರೇ ನಟವರ್ಗದಲ್ಲಿದ್ದರು. ೧೯೪೧ ರ ವರ್ಷ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ CITIZEN KANE ಚಿತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು.

ಚಿತ್ರ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳುವ ಅಸಂಖ್ಯ ಸುದ್ದಿಗಳು ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದ್ದವು. ಚಿತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಆರ್.ಕೆ.ಓ. ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮುಖ್ಯರಿಗೆ ಎಂ.ಜಿ.ಎಂ. ಚಿತ್ರಸಂಸ್ಥೆಯ ಮುಖ್ಯರಿಂದ ಕರೆ ಬಂತು. ಅಲ್ಲಿ ಹೋದಾಗ, ಈ ಚಿತ್ರ ಇಡೀ ಅಮೆರಿಕನ್ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೇ ಹಾನಿಯುಂಟುಮಾಡುವಂಥದು ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಸಲಾಯಿತು. ಮತ್ತು, ಚಿತ್ರದ ನೆಗೆಟಿವ್ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧವಾದ ಪ್ರಿಂಟ್‌ಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಾಶಪಡಿಸುವುದಾದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ತಗಲಿರುವ ವೆಚ್ಚಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹಣ (ಸು. 8,40,000 ಡಾಲರ್; ವೆಚ್ಚ ಸು. 7,00,000 ಡಾಲರ್) ಕೊಡುವುದಾಗಿಯೂ ಸೂಚಿಸಲಾಯಿತು. ಆರ್.ಕೆ.ಓ. ಮುಖ್ಯರು ಈ ಯಾವುದನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಸುದ್ದಿ ಗದ್ದಲಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ ಇದು :

ಈ ಚಿತ್ರ, ಅಮೆರಿಕದ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ 'ಭಯಂಕರ ಕುಳ'ವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ವಿಲಿಯಮ್ ರಾಂಡಾಲ್ಫ್ ಹರ್ಸ್ಟ್ ಎಂಬಾತನ ಜೀವನದ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿತ್ತು. ಹರ್ಸ್ಟ್ ಮೂವತ್ತು ನಲವತ್ತು ಭಾರೀ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಒಡೆಯನಾಗಿದ್ದ; ಅಮೆರಿಕದ ಮಹಾಶ್ರೀಮಂತರುಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬನಾಗಿದ್ದ; ಇಡೀ ರಾಷ್ಟ್ರದ ರಾಜಕಾರಣದ ಮೇಲೆ ಕೂಡ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ; ಪೀತ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತನಾಗಿದ್ದ. ಮಂಕೆವಿಕ್ಜ್, ಮೊದಲು ಹರ್ಸ್ಟ್‌ನ ಪತ್ರಿಕೆ

ಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದಾತ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ಆತನ ಸಮೀಪಸ್ನೇಹಿತನಾಗಿದ್ದಾತ: ಆವನೇ ಚಿತ್ರಲೇಖಕನಾದ್ದರಿಂದ ಹರ್ಸ್ಟ್‌ನ ನಿಜಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಮೂಡಿಸಿ ಕೊಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಹರ್ಸ್ಟ್‌ನ ಅಪಾರವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಯಾವಯಾವ ಕಡೆಗಳಿಂದ ಕೈಚಾಚಿದರೂ ಕಡೆಗೂ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋಯಿತು. ಮುಂದೆ. ಹರ್ಸ್ಟ್‌ನ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಕೇವಲ ಈ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಆರ್.ಕೆ.ಓ. ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿದವು; ಅಪಪ್ರಚಾರದ ಯುದ್ಧ ಹೂಡಿದವು.

ನೂರಾರು ಕಡೆಗಳಿಂದ ಬಂದೊದಗಿದ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳನ್ನು ಹೇಗೋ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಂತೂ ಚಿತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆಹೊಂದಿತು. ಅಪಾರ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿತು. ಹರ್ಸ್ಟ್ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೂ ಈ ಚಿತ್ರ ಹೊಸದಾದ ಶಕ್ತಿವಂತ ತಂತ್ರ, ಶೈಲಿ, ಕಥಾಸಂವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂತಿತ್ತು; ವೆಲ್ಸ್, ತನ್ನ ನಿರ್ದೇಶನ ಅಭಿನಯಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ನಿಜವಾಗಿ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ 'ಪವಾಡ'ವನ್ನೇ ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದ. (ಆದರೆ, ಪ್ರತಿಕೂಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದಾಗಿ, ಆರ್.ಕೆ.ಓ. ಆಶಿಸಿದ್ದ ಆರ್ಥಿಕ ಪವಾಡ ಮಾತ್ರ ಇದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.)

ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ—ವಿಶಾಲ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಭಾರೀ ಅರಮನೆಯಂಥ ಒಂದು ವಾಡೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದೂರದ ನೋಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರಲು ಎದುರು, ಅದನ್ನು ಬಳಸಿರುವ ಅಷ್ಟೆತ್ತರದ ಕಬ್ಬಿಣದ ಕೋಟೆ-ಬೇಲಿಯನ್ನೂ ಎದುರಿನ ಭಾರೀ ಗಾತ್ರದ ಉಕ್ಕಿನ ಸರಳುಗಳ ಗೇಟನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ; 'ಗೇಟ್' ಮೇಲೆ ಕೆತ್ತಿರುವ "ಅತಿಕ್ರಮ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ದೊಡ್ಡ ಬರಹ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ, ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಸೌಕರ್ಯ ವೈಭವಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಕಣ್ಣು ಕೋರೈಸುವ ಆ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಹಲಿನ ಒಳಭಾಗಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯ ಪಲ್ಲಟಿಸುತ್ತದೆ. ಒಳಕೋಣೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ, ಈ ಸಮಸ್ತವೈಭವಗಳ ಒಡೆಯ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಫಾಸ್ಟರ್ ಕೇನ್ ಮರಣಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಒಬ್ಬ ನರ್ಸ್ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ, ಆತ 'ರೋಸ್‌ಬಡ್' (ಗುಲಾಬಿ ಮೊಗ್ಗೆ) ಎಂಬ ತನ್ನ ಕಡೆಯ ಶಬ್ದವನ್ನು ತೊದಲಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ತಟ್ಟನೆ, ಕೇನ್‌ನ ಜೀವಿತವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ MARCH OF TIMES ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಸುದ್ದಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. (ಅದು ನ್ಯೂಸ್‌ರೀಲ್ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುವುದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕಷ್ಟೇ.) ಅದರಲ್ಲಿ, ಈ 'ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದ ಮಹಾಪ್ರಭು'ವಿನ ಬಹಿರಂಗಜೀವನದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ.

ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಮಸುಕಾದ ಪ್ರೊಜೆಕ್ಷನ್ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ವರದಿಗಾರರು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಈ ನ್ಯೂಸ್‌ರೀಲ್ ಬಿಡು

ಗಡೆ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ, ಕೇನ್ ಸಾಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ತೊದಲಿದ 'ರೋಸ್ ಬಡ್' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಏನನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕು, ಅದು ಆತನ ಅಂತರ್ಯಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಕಿಂಡಿ ತೆರೆದೀತು—ಎಂದು ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡಿರುವ ವರದಿಗಾರರಿಗೆ ತಿಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಥಾಂಪ್ಸನ್ ಎಂಬಾತ ರೋಸ್‌ಬಡ್ ಒಗಟನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲು ಆತ, ಎಳವೆಯಲ್ಲಿ ಬ್ಯಾಂಕ್‌ನಿಂದ ಕೇನ್‌ನ ಪೋಷಕನಾಗಿ ನೇಮಿತನಾದ ಥ್ಯಾಚರ್‌ನನ್ನು, ಆತನ ಸ್ಮೃತಿಗಳ ಕಡತವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾನೆ; ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಕೇನ್‌ನ ಉದ್ಯಮಗಳ ಮ್ಯಾನೆಜರ್ ಆಗಿದ್ದ ಬೆರ್ನಸ್ಟೀನ್‌ನನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿ ಆತನಿಂದ ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ; ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಆತನ ಆಪ್ತಸ್ನೇಹಿತನಾಗಿದ್ದ ಲೇಲಂಡ್‌ನನ್ನೂ ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ, ಅವನ ಎರಡನೆಯ ಹೆಂಡತಿ ಸೂಸನ್‌ಳನ್ನೂ ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ; ಕಡೆಯದಾಗಿ, ಕೇನ್‌ನ ಮನೆವಾರ್ತೆಯ ಮುಖ್ಯನಾಗಿದ್ದ ರೇಮಂಡ್‌ನನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ನ್ಯೂಸ್‌ರೀಲ್‌ನ ಮುಖಾಂತರ ಹಾಗೂ ಥಾಂಪ್ಸನ್‌ನ ಹುಡುಕಾಟಗಳ ಮುಖಾಂತರ ನಮಗೆ ಕೇನ್‌ನ ಜೀವಿತದ ಕಥೆ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇನ್ ೧೮೬೬ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಆತನ ತಾಯಿ ಚಿಕ್ಕದೊಂದು ಬೋರ್ಡಿಂಗ್ ಹೌಸ್ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಳು. ಒಮ್ಮೆ, ಒಬ್ಬ ಗಿರಾಕಿ ತನ್ನ ಬಾಕಿ ಕೊಡಲು ಹಣವಿಲ್ಲದೆ ಯಾವುದೋ ಗಣಿಯ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಷೇರ್‌ಗಳನ್ನು ಈಕೆಯ ಹೆಸರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ, ಆ ಷೇರುಗಳು ಅಪಾರ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ತರುತ್ತವೆ ಆದರೆ, ಆ ಸಂಪತ್ತು ಮುಂದೆ ಕೇನ್‌ಗೆ, ೨೫ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸು ಬಂದಾಗ ಸಿಗುವಂಥದು. ಆ ತನಕ ಒಂದು ಬ್ಯಾಂಕ್ ಅದರ ವಿಶ್ವಸ್ಥತನವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಕೇನ್‌ನ ತಾಯಿ ಈ ಬಾಲಕನನ್ನು ಬ್ಯಾಂಕಿನ ನೇತೃತ್ವಕ್ಕೇ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಬ್ಯಾಂಕ್‌ನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಥ್ಯಾಚರ್ ಎಂಬಾತ ಕೇನ್‌ನ ಪೋಷಣೆ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಥ್ಯಾಚರ್ ಕೇನನನ್ನು, ತಂದೆತಾಯಿಗಳಿಂದ ಅಗಲಿಸಿ ಕರೆದೊಯ್ಯಲು ಬಂದಾಗ, ಆಗ ಹಿಮದಮೇಲೆ ಆಟದ ಕಿರುಗಾಡಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ಕೇನ್, ವಿಷಯ ತಿಳಿದು ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಆ ಗಾಡಿಯನ್ನೆತ್ತಿ ಥ್ಯಾಚರ್‌ನ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಕುಕ್ಕುತ್ತಾನೆ. ಥ್ಯಾಚರ್ ಮಗುವನ್ನು ನಂಬಿಸಿ ಕರೆತಂದು ಪೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೇನ್‌ಗೆ ವಯಸ್ಸು ಬಂದು, ಅಪಾರವಾದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ದೊರಕಿದಾಗ ಆತ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಮಾಲಿಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ, ಕೇನ್, ಉದ್ಯಮಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಕಾರ್ಮಿಕರನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕಟ್ಟಿದಾಗ ಥ್ಯಾಚರ್ ಆತನನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮನಸ್ತಾಪದಲ್ಲಿ ಕೇನ್ ಥ್ಯಾಚರ್‌ನಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಅದಾದಮೇಲೆ ಆತ ಒಂದೊಂದೇ ಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ತನ್ನ ವಶಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹಲವಾರು ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಪ್ರಭುವಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಚಾಣಕ್ಯತನದಿಂದ ಉಳಿದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ, ಒಮ್ಮೆ ಯುರೋಪ್ ಪ್ರವಾಸ

ಮಾಡಿ ಬಲಿಷ್ಠ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ರಾಜಕೀಯ ಮುಖ್ಯರನ್ನೆಲ್ಲ ಭೇಟಿಮಾಡಿ ಬಂದ ಕೇನ್ ಅಮೇರಿಕದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಎಮಿಲಿ ಎಂಬವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಖ್ಯಾತಿ ಏಕಪ್ರಕಾರ ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆತನ ಸಂಪತ್ತು ಅಧಿಕಾರಗಳಿಗೆ ಮಿತಿಯೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪತ್ನಿಯೊಡನೆ ವಿರಸ ಸಂಭವಿಸಿ ಇಬ್ಬರೂ ಬೇರಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ, ಕೇನ್ ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಪದವಿಯ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಚುನಾವಣೆಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಆತ ಸೂಸನ್ ಎಂಬ ಕೆಲಸಗಾರ್ತಿಯ ಹಾಡುಗಾರ್ತಿಯೊಬ್ಬಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ವದಂತಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೇನ್ ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪತ್ತಿನ ಮಳೆಗರೆದರೂ ಅಂತಿಮ ಹಂತ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಸೂಸನ್‌ಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆಗಾಗಿ ಚಿಕಾಗೋದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಒಪೆರಾ ಹೌಸ್ ಕಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಆತನ ಅತ್ಯಾಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಲಾಸಮಂದಿರ XANADU ನಿರ್ಮಾಣ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೇನ್ ಸೂಸನ್‌ರ ಮಧ್ಯೆ ವಿರಸ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಆಕೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮುಂದೆ ಇಬ್ಬರೂ ಬೇರೆಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ೧೯೨೯ ರ ಆರ್ಥಿಕ ಆಘಾತದಲ್ಲಿ ಕೇನ್‌ನ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸೋಲುಂಟಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ. ೧೯೩೫ ರಲ್ಲಿ ಆತ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಯುರೋಪ್ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿ ಬಂದು, 'ಯುದ್ಧ ಸಂಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ೧೯೪೧ ರಲ್ಲಿ, ತಾನು ಕಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇಂಥದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಂಥ XANADU ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ, ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ಭಾರೀ ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್‌ಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಾಕೆನ್ನಿಸುವಷ್ಟು ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಂದು ರಾಶಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡ ಅಪೂರ್ವ ಸಂಪತ್ತಿನ ಮಡಿಲಲ್ಲಿ, ಆಪ್ತರೆನ್ನುವವರೇ ಇಲ್ಲದೆ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಪರದೇಶಿಯಂತೆ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ನ್ಯೂಸ್ ರೀಲ್‌ನ ಬಹಿರಂಗ ಕಥೆಯೊಡನೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದ ಆತನ ಅಂತರಂಗದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಹೊರಟ ಥಾಂಪ್ಸನ್, ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನಾದರೂ, ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಸೂತ್ರವಾಗುವ ರೋಸ್‌ಬಡ್ ಒಗಟು ಆತನಿಗೆ ಒಗಟಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದ ನಾವು ಚಿತ್ರದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ಒಗಟನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಥಾಂಪ್ಸನ್, ಕೊನೆಯದಾಗಿ ರೇಮಂಡ್‌ನನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿಹೋದಮೇಲೆ, ರೇಮಂಡ್ ಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ಬದ್ದಿ ವಸ್ತು'ಗಳನ್ನು ತೆಗೆಸಿ, ರಾಶಿಹಾಕಿಸಿ ಸುಡಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ರಾಶಿರಾಶಿಯಾಗಿ ಬಂದು ಬೀಳುತ್ತಿರುವ ವಿಧವಿಧದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಬೆಂಕಿ ಕಬಳಿಸುತ್ತಿದೆ. ಹೊಗೆ ಆಕಾಶ ಮುಟ್ಟುತ್ತಿದೆ. ಅದರ ಮಧ್ಯೆ, ಕೆಲಸಗಾರರು ಎಸೆದ 'ಹೊರಗಿನ' ನಡುವೆ ಈಗಷ್ಟೇ ಬೆಂಕಿ ತಾಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಹಲಗೆಯ ಜಾರುಬಂಡಿ (ಬಾಲಕ ಕೇನ್ ಹಿಮದಮೇಲೆ ಆಡುತ್ತಿದ್ದಂಥದು) ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಆ ಹಲಗೆ ಜಾರುಗಾಡಿಯಮೇಲೆ 'ರೋಸ್ ಬಡ್' ಎಂಬ ಬರಹ

ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಕೆಮೆರಾ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತ ಬಂದು, ಪುನಃ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಕಾಣುವ, ಬೇಲಿ ಉಕ್ಕಿನ ಗೇಟ್ ಅದರಮೇಲಿನ "ಅತಿಕ್ರಮ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ" ಬರಹಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿರಲು ಚಿತ್ರ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳಿಸಿ ಸತ್ತ ಕೇನ್‌ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹೇಗೆ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು, ಭೂತವನ್ನು ಬಗೆದು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ, ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ನೆಗೆಯುತ್ತ ಜಿಗಿಯುತ್ತ, ಹಲವು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಹಿಮ್ಮಿಂಚುಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಗತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರ, ಆತನ ಬದುಕಿಗೆ ಇಡೀ ಒಂದು ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಹಾಕಿ ಮೊದಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದಲ್ಲಿಗೇ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವುದರಿಂದ, ಇದರ ಆಕೃತಿಯೇ—ಕೇನ್‌ನ ಬದುಕಿನ ನಿಷ್ಪ್ರಗತಿ ಅಥವಾ ವೈಫಲ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು; ಮತ್ತು ಜತೆಗೇ, ಈ ಬದುಕಿನ ಚಾಲಕಶಕ್ತಿ, ಎಲ್ಲೋ ಮೂಲದಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಕೂಡ ಸೂಚಿಸಬಹುದು.

ರೋಸ್‌ಬಡ್ ಒಗಟು, ಪತ್ತೆದಾರಿ ಕಥೆಯ ತಂತ್ರದಂತೆ ಕಥೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಬೀಗದ ಕೈಯಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಸಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೆಯ್ದು ಕೊಡುವ ಸೂತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ (ಪತ್ತೆದಾರಿ ಕಥಾತಂತ್ರಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ), ಆ ಒಗಟು ಪರಿಹಾರವಾಗದೆಯೇ ಕಥೆ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತಲಪುತ್ತದೆ; ಒಗಟು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಒಗಟು ಪರಿಹಾರವೂ ಆಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಮೊದಲು ರೋಸ್‌ಬಡ್ ಎಂಬ ಆ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಅನಂತರ ಅದು ಕೇವಲ ಆಟದ ಕಿರುಗಾಡಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಭ್ರಮನಿರಸನವುಂಟಾದಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ; ಆದರೆ ಪುನಃ, ಕೇನ್‌ನ ವೈಭವದ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಏಕಾಂತ ಸಾವಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಆಟದ ಕಿರುಗಾಡಿ, ಮಂಜುಮಾರ್ದವಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೊಡೆಯಲಿದ್ದ ಆತನ ಜೀವಶಕ್ತಿಯ ಅರಳದ ಮೊಗ್ಗಾಗಿ ಹೊಸ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಮೊಳೆಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಅಂತಿಮ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ 'ರದ್ದಿ ವಸ್ತು' (junk) ಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿ ಉರಿದುಹೋಗುವ ಈ ಕಿರುಗಾಡಿ, ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಂದು ತನ್ನ ಸಂಪತ್ತಿನ ಕೂಡ ರಾಶಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡೂ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವೆಲ್ಲವೂ ಕೇನ್‌ಗೆ 'ರದ್ದಿವಸ್ತು'ಗಳಂತೆ ಅರ್ಥಹೀನವಾದಾಗ, ಇದೇ ಅತ್ಯಮೂಲ್ಯವೆನ್ನಿಸಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. (ಸೂಸನ್‌ಳ ಸಂಬಂಧ ಮುರಿದುಹೋದಾಗ, ಆ ಸಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೇನ್, ಕೋಣೆಯ ಅಮೂಲ್ಯ ಫರ್ನಿಚರ್‌ಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕುಕ್ಕಿ ಪುಡಿಮಾಡುವುದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.)

ಹೀಗೆ ಈ ಚಿತ್ರ, ಮನುಷ್ಯ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಭೌತಿಕ ವೈಭವಗಳ ಭಾರದಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಆತನ ಜೀವನದ ಕುಡಿಯೇ ಮುರುಟಿಹೋಗುವುದನ್ನು ಧ್ವನಿಸತೊಡಗು

ತ್ತದೆ. ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಭೌತಿಕ ವೈಭವಗಳ ಜೀವಹೀನ ಶುಷ್ಕತೆ ಥೊರೊ ಎಮರ್ಸನ್ ಮುಂತಾದವರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ತಾತ್ವಿಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಿಡುಕಾಡಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಭೌತಿಕ ನಾಗರಿಕತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಹಿರಂಗ ಅಂತರಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ, ಅವು ಪರಸ್ಪರ ದೂರವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು—ಸಂಪರ್ಕಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೇಲೆ (ಮನುಷ್ಯರ ಮಾನಸಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೇಲೆ) ಹತೋಟಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಮೆರಿಕದ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಹೊಸ ಅಧಿಕಾರ ಗ್ರಹಣ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ—ಕೇನ್‌ನ ಅತೃಪ್ತ ಜೀವನ, ತನ್ನದೇ ಪರಂಪರೆಯಿಲ್ಲದ ಅಮೆರಿಕದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಸಂಕೇತವಾದಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಜಗತ್ತು ಯುದ್ಧದಂಚಿಗೆ ಬಂದು ನಿಂತಿರುವ ಉತ್ಕಟ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಭೌತಿಕ ವೈಭವಗಳ ಅಮಲಿನಿಂದ 'ಯುದ್ಧ ಸಂಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ' (ಕೇನ್ ತಾನೇ ಈ ಮಾತು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ) ಎಂದು ವಾಸ್ತವ ವಿಮುಖನಾಗಿ ಕೂತ, ಹೊರ ಸಂಪತ್ತಿನ ಆಭರಣಭಾರದಲ್ಲಿ ಹುಗಿದುಹೋಗಿ ಒಳಗೆಲ್ಲೋ ಆಳದಲ್ಲಿ ಮಿಡುಕಿರುವ ಮನುಷ್ಯಜೀವದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಆಕ್ರಂದನಕ್ಕೆ ಕಿವುಡಾದಂತಿರುವ ಅಮೆರಿಕದ ಅಂದಿನ ರಾಷ್ಟ್ರಸತ್ಯವೇ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹರಳುಗಟ್ಟಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಈ ಚಿತ್ರ, ಯಾವುದೇ ತತ್ವವನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಸಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಮಾನವಾನುಭವದ ಸಂಕೀರ್ಣವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದರಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ನ್ಯೂಸ್‌ರೀಲ್‌ನ ನಿರೂಪಕ, 'ಮನುಷ್ಯನ ಎಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಜೀವಿತವನ್ನು ಒಂದು ನ್ಯೂಸ್‌ರೀಲ್‌ನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೇ' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು, ಅನಂತರದ ಪ್ರೊಜೆಕ್ಷನ್ ಕೋಣೆಯ ಮಸಕು ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ಮಾತುಕತೆಗಳಲ್ಲಿ, ಅನುಭವವನ್ನು ಅದರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಹಾಗೂ ಸಂದಿಗ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಇಡಿಯಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಸೂಚನೆ ನಮಗೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. (ರೋಸ್‌ಬಡ್ ಕೇನ್‌ನ ಜೀವಿತಕ್ಕೆ ಕೀಲಿಕೈ ಆಗಿರಲೂ ಸಾಧ್ಯ ಅಥವಾ ಅದು ಒಂದು ಅಗಣ್ಯವಸ್ತುವೂ ಆಗಿರಬಹುದು.) ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ, ನ್ಯೂಸ್‌ರೀಲ್‌ನ ಸೀಮಿತತೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ಚಿತ್ರಮಾಧ್ಯಮದ ಸೀಮಿತತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ; ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ, ಮಾನವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸೀಮಿತತೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. (ರೋಸ್‌ಬಡ್‌ನ ಕುತೂಹಲ, ಕೇನ್‌ನ ಜೀವಿತದ ಅರಿವಿಗಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ನ್ಯೂಸ್‌ರೀಲ್‌ನ್ನು ರುಚಿಕಟ್ಟಾಗಿಸುವ ಉಪಾಯವಾಗಿಯೋ—ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಅದರ ಮೂಲಕ ಪುನಃ, ಮನುಷ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ) ಕೇನ್ ಭೌತಿಕವಾಗಿ ಸೋಲತೊಡಗಿದ ಮೇಲೆ (ಚುನಾವಣೆ ಸೋತದ್ದು, ಉದ್ಯಮ

ದಲ್ಲಿ ಇಳಿವಯಸ್ಸು, ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋದದ್ದು), ಆಗಲೇ ಆತನ ಜೈವಿಕ ಸೋಲೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ, ಭೌತಿಕ–ಜೈವಿಕಗಳು ಕೇವಲ ಕಪ್ಪು–ಬಿಳುಪುಗಳಾಗಿ ಸರಳೀಕೃತಗೊಂಡು ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ.

ವೆಲ್ಸ್‌ನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ, ಈ ಚಿತ್ರದ ಯಶಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಪಾಲು ಚಿತ್ರಲೇಖಕ ಮಂಕೆವಿಟ್ಜ್‌ಗೂ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾಲು ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕ ಗ್ರೇಗ್ ಟೋಲಂಡ್‌ಗೂ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಆತನ 'ಗಾಢ ಸಂಗಮ' (deep focus) ಚಿತ್ರ ತಂತ್ರ ನಿಬ್ಬೆರಗಾಗುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮುನ್ನೆಲೆಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮೂಲಕ, ಕೇನ್ ತನ್ನ ಭೌತಿಕವೈಭವದ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಾದಂತೆ ಹೂತು ಹೋದಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಮತ್ತು ಇದರಿಂದ, ಯಾವುದೇ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ 'ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ'ಯಾಗದೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಮುನ್ನೆಲೆಗಳು ಸ್ತರಸ್ತರಗಳಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. (ಗಾಢಸಂಗಮ ಚಿತ್ರತಂತ್ರವನ್ನು ರೆನ್ವ್ಯಾರ್ ಕೂಡ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿನ ಅದರ ಬಳಕೆಗೂ ರೆನ್ವ್ಯಾರ್‌ನ ಬಳಕೆಗೂ ಇರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಅಗತ್ಯ.) ಟೋಲಂಡ್ ಜರ್ಮನಿಯ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರತಂತ್ರವನ್ನು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವನಾಗಿದ್ದು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೆರಳು-ಬೆಳಕಿನ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಒಮ್ಮೆ, ತಜ್ಞರು ಕೂತು ಜಗತ್ತಿನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ ಹತ್ತನ್ನು ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿದಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ CITIZEN KANE ಕೂಡ ಒಂದು ಎಂದು ತೀರ್ಪಿತ್ತರು. ಈ ಚಿತ್ರ ಅಷ್ಟೆಲ್ಲ ಗದ್ದಲ ಹುಟ್ಟಿಸಿದಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ್ದೇನಲ್ಲ ಎಂದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ನೋಡಿದರೆ, ಇದು ನಿಜವಾಗಿ ಅಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಹ ಹುಟ್ಟುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ, ಕ್ರಮೇಣ ನಮ್ಮ ಒಳಗೇ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಚಿತ್ರ ಇದು ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು.

೨೦. **ಇವಾನ್ ದ ಟೆರಿಬಲ್-ಭಾಗ ಒಂದು**
IVAN THE TERRIBLE-I PART
ಭಯಂಕರ ಇವಾನ್-ಒಂದು
ರಷ್ಯಾ/೧೯೪೫/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೯೪ ನಿಮಿಷ

ಮತ್ತು

೨೧. **ಇವಾನ್ ದ ಟೆರಿಬಲ್-ಭಾಗ ಎರಡು**
IVAN THE TERRIBLE-II PART
ರಷ್ಯಾ/೧೯೪೬/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೯೭ ನಿಮಿಷ
ಎರಡೂ ನಿರ್ದೇಶನ : ಸೆರ್ಗಯಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್

IVAN THE TERRIBLE ಮೊದಲನೇ ಭಾಗ ೧೯೪೫ ಜನವರಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಂಡಾಗ ಭಾರೀ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸಿತು. STRIKEನಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ OCTOBER ತನಕದ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಪ್ರಚಂಡ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ IVAN ಚಿತ್ರವನ್ನು ಆತನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದನೇ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವಾದದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಚಿತ್ರ ಹಿಂದಿನದಕ್ಕಿಂತ ಅಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು.

ಕಾಲವೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಮಧ್ಯೆ, ಎರಡನೇ ಜಾಗತಿಕ ಮಹಾಯುದ್ಧ ನಡೆದು ಪ್ರಪಂಚವೇ ಬದಲಾಗಿತ್ತು. ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಅನಂತರದ ಮೊದಲ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಉಬ್ಬರವೆದ್ದ ಜೀವೋತ್ಸಾಹದ ಅಲೆ, ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ, ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಆಡಳಿತದ ಉಕ್ಕಿನ ಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಬದುಕಿಗೆ ಏನಾಯಿತೋ, ಕಲೆಗಳಿಗಂತೂ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಉಸಿರಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. OCTOBER ಚಿತ್ರದ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್, ಆಡಳಿತದ ಕೆಂಗಣ್ಣಿನ ಚೂಪನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಿ ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದ. ಮುಂದೆ ಆತ, ಕೆಲವು ಕಾಲ ಯುರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸಮಾಡಿ ಅನಂತರ, ಅಮೆರಿಕದ ಆಹ್ವಾನದ ಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿನ ಉದ್ಯಮವ್ಯವಸ್ಥೆ ಈತನನ್ನು, ದೂರದ ಕೆಂಪು ರಾಜ್ಯದಿಂದ ಬಂದ ಬೆಂಕಿನವಾಬ ಎನ್ನುವಂತೆ ಸಂದೇಹದಿಂದಲೇ ದೂರಕ್ಕಿಟ್ಟಿತು. ಕೆಲವು ಅಭಿಮಾನಿ ಮಿತ್ರರ ಆಶ್ವಾಸನೆಯ ಮೇಲೆ ಮೆಕ್ಸಿಕೋಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ, ಅಲ್ಲಿ QUE VIVA MEXICO ಎಂಬ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ. ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುತ್ತ ಬಂದಾಗ ಉಂಟಾದ ವಿವಾದಗಳಿಂದ ಜಗತ್ತಿನ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಮಹಾಕೃತಿಯಾಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿ ಮುಗಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ, ಕಡೆಗೆ ಚಿತ್ರದ ನೆಗೆಟಿವ್ ಕೂಡ ಕೈಗೆ ದಕ್ಕದೆ, ಬರಿಗೈ

ಯಿಂದ ಬೇಸರದಲ್ಲೇ ರಷ್ಯಾಕ್ಕೆ ಮರಳಬೇಕಾಯಿತು.

ರಷ್ಯಾಕ್ಕೆ ಬಂದಮೇಲೂ ಆತ, ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಹಲವಾರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಿದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಯಾವುದನ್ನೂ ಕಾರ್ಯಗತಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ, ೧೯೩೮ರಲ್ಲಿ ALEXANDER NEVSKY ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ, ಅದೊಂದು ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರಭಕ್ತಿಯ ಅದ್ದೂರಿಯ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಜನರ ಪ್ರಶಂಸೆ ಗಳಿಸಿತು.

ಇದಾದಮೇಲೆ ಕ್ರಮೇಣ, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ಗೆ ಸರ್ಕಾರಿ ಗೌರವ ಮನ್ನಣೆಗಳು ದೊರೆತವು. ಆತನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿರೋಧಿಗಳು ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ನಡೆಸಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದ ಅಪಪ್ರಚಾರಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗತೊಡಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ತನ್ನ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಮಾಡುವುದು ಮಾತ್ರ, ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದ, ಕಷ್ಟವೇ ಆಯಿತು. ಈ ಅವಧಿಯನ್ನು ಆತ ತನ್ನ ಬರಹಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಸಂಕಲಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ.

೨ನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಅದು ರಷ್ಯಾದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ನೆರಳು ಚೆಲ್ಲಿದಾಗ, ರಷ್ಯಾ ತನ್ನ ರಕ್ಷಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ಪ್ರಯತ್ನ ತೊಡಗಿತು ಈಗ ಅಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ, ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮವನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಪುನಃ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳತ್ತ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಹರಿಯಿತು. ಜಾರ್ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ, ಇಂದಿನ ರಷ್ಯನರಿಗೂ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಾಗಬಲ್ಲ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಕೊಡಬಲ್ಲ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿದ್ದರು—ಪೀಟರ್ ದ ಗ್ರೇಟ್ ಮತ್ತು ಇವಾನ್ ದ ಟೆರಿಬಲ್. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಈತನ NEVESKY ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ್ದ MOSFILM ಸಂಸ್ಥೆ ಇವಾನ್ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸುವಂತೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ಗೆ ಆಹ್ವಾನ ಕೊಟ್ಟಿತು.

ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಇವಾನ್ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ; ತಾನೇ ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗಿದ. ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದ ಜಾರ್, ನಾಲ್ಕನೆಯ ಇವಾನ್ (ಇವಾನ್ ಗ್ರೋಸ್‌ನಿ-೧೫೩೦-೧೫೮೪) ಮೊಸ್ಕೊವಿ ನಗರದ ಪ್ರಥಮ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಅತ್ಯಂತ ಬಲಿಷ್ಠನಾಗಿದ್ದು ರಷ್ಯಾವನ್ನು ಏಕಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ಆಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಲಗೊಳಿಸಿ ಅದರ ಆರ್ಥಿಕಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚೇತರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಈ ಇವಾನ್ ಬಗ್ಗೆ ಇತಿಹಾಸಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತವಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರು ಆತನನ್ನು ರಷ್ಯಾದ ಉದ್ಧಾರಕ, ಮಹತ್ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದು ಹೊಗಳಿದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವರು, ಆತ ವಿರೋಧಿಗಳನ್ನು ಸದೆಬಡಿಯುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಮಹಾನಗರವೊಂದನ್ನೇ ನಾಶಗೊಳಿಸಿದ, ಸ್ವಂತ ಮಗನನ್ನೇ ಕೊಲೆಗೈದ ನಿಷ್ಕರುಣಿ, ಕ್ರೂರಿ, ಐಲುದೊರೆ ಎಂದು ಮಟುಂತಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದರು. ಆತನಿಗೆ 'ಭಯಂಕರ ಇವಾನ್' ಎಂಬ ಹೆಸರೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ವಿರುದ್ಧ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಕಂತೆಯಿಂದ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದ

ಆತನ ನಿಜವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ತೆಗೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್, ಆ ವಿಲಕ್ಷಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಮುಳುಗಿ ಶೋಧಿಸಿದ. ಹೀಗಾಗಿ, ಇವಾನ್‌ನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಆಂತರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕಥೆಯೂ ಮೈದಾಳಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು.

ಚಿತ್ರವನ್ನು ಎರಡು ಅಥವಾ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಂಡಮೇಲೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಚಿತ್ರೀಕರಣವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ರಷ್ಯಾದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಚೆರ್ಕಸೊವ್ ಇವಾನ್‌ನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಯ್ಕೆಯಾದ. ಯುದ್ಧದ ಬಿಸಿ ಆಗಲೇ ಮಾಸ್ಕೋಗೆ ತಟ್ಟತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ ಚಿತ್ರದ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗವನ್ನು ಮಧ್ಯ ಏಷ್ಯಾದ ಅಲ್ಮ ಅಟ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ೧೯೪೩ರ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಚಿತ್ರೀಕರಣದ ಕೆಲಸ ೧೯೪೪ರಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯಿತು; ಚಿತ್ರದ ಎರಡುಭಾಗಗಳು ಚಿತ್ರೀಕೃತವಾಗಿದ್ದುವು. ೧೯೪೪ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಸಂಕಲನಕಾರ್ಯ ನಡೆದು ೧೯೪೫ ಜನವರಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಬಿಡುಗಡೆಯಾಯಿತು.

IVAN THE TERRIBLE—ಮೊದಲ ಭಾಗ, ೧೭ ವರ್ಷದ ಎಳೆಯ ತರುಣ ಇವಾನ್‌ಗೆ ಕಿರೀಟಧಾರಣೆ ಹಾಗೂ ಅನಸ್ತಸಿಯಾ ಎಂಬಾಕೆಯೊಡನೆ ಆತನ ವಿವಾಹ ಇವುಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ರಕ್ತಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿ ಅರಮನೆಯಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಯುಫ್ರೊಸಿನಿಯಾ ಎಂಬಾಕೆ, ಈ ವಿವಾಹವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಗೆ, ತನ್ನ ಪೆದ್ದಮಗ ವ್ಲಾಡಿಮಿರ್ ಪಟ್ಟವನ್ನೇರಬೇಕು ಎಂಬ ಆಸೆ. ಮುಂದೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆಕೆ, ಇವಾನ್‌ನ ಆಂತರಿಕಶತ್ರುವಾಗಿ ಆತನ ವಿರುದ್ಧ ಸಂಚುಹೂಡುವ ಬೊಯರ್ (ಜಮೀನ್ದಾರ ಶ್ರೀಮಂತ ಮಾನ್ಯರು) ಗಳಿಗೂ ಚರ್ಚ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೂ ಸಹಾಯಕಿಯಾಗಿ ಖಲನಾಯಿಕೆಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇವಾನ್‌ನ ವಿವಾಹದ ಔತಣ ನಡೆದಾಗ ಆತನ ವಿರುದ್ಧ ಜನರ ಗುಂಪೊಂದು ನುಗ್ಗಿ ಬಂದು ಗಲಭೆಯನ್ನೆಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಾದ ಮೇಲೆ, ತಾತರ್‌ರು ದಾಳಿಯಿಟ್ಟು ಬರುತ್ತಾರೆ; ಇವಾನ್ ಅವರನ್ನು ಸೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾತರ್‌ಗಳನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಇವಾನ್ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಕಾಯಿಲೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಕಾಯಿಲೆ ಉಲ್ಬಣಿಸಿ ಮರಣಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವಾಗ, ತನ್ನ ಎಳೆಯಶಿಶು ದಿಮಿತ್ರಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ನೇಮಿಸತಕ್ಕದ್ದೆಂದು ಬೊಯರ್‌ಗಳಿಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರು ಮೌನತಾಳುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ನೇಮಕಗೊಳ್ಳುವಾತ ತನ್ನ ಶಿಶುವಲ್ಲ, ಯುಫ್ರೊಸಿನಿಯಾಳ ಪೆದ್ದುಮಗ ಎಂಬುದು ಆತನಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವಿಷಮಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಕುರ್ಬ್‌ಸ್ಕಿ ಎಂಬ ಈತನ ಆಪ್ತಮಿತ್ರ ಅನಸ್ತಸಿಯಾಳ ಪ್ರಣಯ ಯಾಚಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅನಸ್ತಸಿಯಾ ಮಾತ್ರ ಆತನನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಮುಂದೆ ಪವಾಡವೆನ್ನುವಂತೆ ಇವಾನ್ ಕಾಯಿಲೆಯಿಂದ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ರಷ್ಯಾದ ನೆಲವನ್ನಾಕ್ರಮಿಸಿದ ಲಿವೊನಿಯನ್ನರನ್ನು ಬಡಿದೋಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಬೊಯರ್‌ಗಳು ತನ್ನ ವಿರೋಧಿಗಳೆಂಬುದರಿಂದ, ತನ್ನ ಸುತ್ತ ತನ್ನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿರುವ ನಂಬಿಗಸ್ತ ಜನರ ಒಂದು ಪಡೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲವರ ಮಧ್ಯೆ, ಪತ್ನಿ ಅನಸ್ತಸಿಯಾ ಈತನ ಆಶಯಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಡುತ್ತ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಒಮ್ಮೆ ಆಕೆ ಕಾಯಿಲೆ ಮಲಗಿದಾಗ, ಯುಪ್ರೊಸಿನಿಯಾ ಉಪಾಯದಿಂದ ಆಕೆಗೆ ವಿಷಪ್ರಾಶನ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ—ಅದೂ ಇವಾನ್‌ನ ಹಸ್ತದಿಂದಲೇ, ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ. ಅನಸ್ತಸಿಯಾ ಮೃತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಶವಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ಮುಂದೆ ಇವಾನ್ ಶೋಕಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಶತ್ರುಗಳು ಬಂದು ಮುತ್ತಿದ ವಾರ್ತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅವನೀಗ, ತನ್ನಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ಒಳತೋಟಿಯಲ್ಲೇ ಕುದ್ದುಕುದ್ದು ಸ್ಥಿರನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಕಠಿನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿ ಗೆಲ್ಲಲು ತನಗೆ ಶಕ್ತಿಬೇಕು. ಅಂಥ ಅಪಾರ ಶಕ್ತಿ ತನಗೆ ದೊರಕಲು, ತನಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳ ನೇರ ಬೆಂಬಲ ಸಿಕ್ಕಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ, ಮಾಸ್ಕೊ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗುತ್ತಾನೆ; ತನ್ನ ಜನರೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ ಬಂದು ತನ್ನನ್ನು ಕರೆಯುವತನಕ ತಾನು ಮತ್ತೆ ಮಾಸ್ಕೊಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಷ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಜಾರ್‌ನ ಇಚ್ಛೆಯೇ ಆಳಬೇಕು, ಶತ್ರುಗಳು ನಿರ್ನಾಮವಾಗಬೇಕು, ವಂಚಕಿಗಳ ರಕ್ತದಿಂದ ನೆಲ ತೊಳೆಯಬೇಕು, ವಿರೋಧಿಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಕರುಣೆಯಿಂದ ಕುಂದರಿಸಿ ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ರಷ್ಯನ್ ರಾಷ್ಟ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು—ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ತಾನು ಜಾರ್ ಆಗಿ ಪ್ರಯೋಜನ ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಆಶಯ ಈಡೇರುತ್ತದೆ. ಜನಸಾಗರವೇ ಪ್ರವಾಹರೂಪವಾಗಿ ಮೆರವಣಿಗೆ ಹರಿದು ಬರುತ್ತದೆ—ಇವಾನ್ ಇದ್ದಲ್ಲಿಗೇ, ಪಾದಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಆತನನ್ನು ಮಾಸ್ಕೊಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಲು. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮೊದಲಭಾಗದ ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸದ ಕಥೆಯಾದ ಈ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತೊಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ, ಮಹತ್ತರ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೊರಟ ಮಹಾವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಆ ಆದರ್ಶಗಳ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಹೊರಗೆ ತೀರ ವಿಲಕ್ಷಣನೂ ಒಳಗೆ ತೀರ ದಗ್ಧನೂ ಆಗಿ ನವೆದ ಆವಿದ್ಧ ಕಥೆಯಾಗಿದೆ; ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಶೋಧವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತೂ ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಇದು, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ತನ್ನದೇ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಗಾಢವಾದ ನೋವು ಹಿಂಸೆ ಮುಜುಗರಗಳ ರಹಸ್ಯಾನುಭವಗಳ ಅಂತಃಶೋಧವೂ ಆಗಿದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟು ಹಸಿಹಸಿಯಾಗಿ ತಂದು ಜನರನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ದಂಗುಬಡಿಸಿದ್ದ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್, ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ತದ್ವಿರುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಭಿನಯ, ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿ, ನಿರೂಪಣೆ, ಲಯ ಮುಂತಾದ ಸಮಸ್ತ ಅಂಶಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ, ಗರಿಷ್ಠ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಶೈಲೀಕೃತ (Stylised) ವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಅರಮನೆ, ಕೆಥೆಡ್ರಲ್ ಆವರಣಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಅದ್ಭುತ

ರಹಸ್ಯದ ಗುಹೆಗಳಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಬೇರೊಂದು ಲೋಕದವು ಎನಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಬೈಜಾಂಟೈನ್ ಗಾರೆಚಿತ್ರಗಳೇ ಜೀವಂತ ಎದ್ದುಬಂದ ಹಾಗೆ, ಎಲ್ ಗ್ರೆಕೋನ ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳು ಚಲಿಸುವ ಹಾಗೆ, ಯಾವುದೋ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲಾಶಿಲ್ಪಗಳು ಜೀವಗೊಂಡಹಾಗೆ ಚಿತ್ರೀಕರಣದಲ್ಲಿನ ಪ್ರಕಾಶಯೋಜನೆಯ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಸಮಗ್ರ ಶೈಲೀಕರಣದ ಮೂಲಕ, ಅಂಥ ಅದ್ಭುತವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ್ದ ಜಪಾನಿನ ಕಾಬುಕಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತಿಶೈಲೀಕೃತ ಪದ್ಧತಿ, ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ತನ್ನದೇ ಹೊಸ ಚಲನಚಿತ್ರಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪೈದಾಳಿಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ, ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ದುಃಖನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಆಡಿದಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗುವಾಗ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಹೊರಡಿಸಿದ ಚಿಕ್ಕ 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಟಿಪ್ಪಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದ : 'ಇವಾನ್‌ನ ಕಾರ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಇಡಿತನವನ್ನು ಕಾಣುವುದೇ ನಮ್ಮ ಆಶಯ. ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಮೂಡಿಕೊಂಡುಬಿಡುವ ಕ್ರೌರ್ಯ ಹಿಂಸೆ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಹೀಗಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೆ ಹೇಗೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ? ಭಯಂಕರವೆನ್ನಿಸುವ, ಪರವಶಗೊಳಿಸುವ, ಹಿಂಸ್ರವೆನ್ನಿಸುವ, ಮನಸೆಳೆವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸುವ, ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತ್ಯಂತಿಕ ದುರಂತವನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತ ಶತ್ರುಗಳೊಡನೆ ಹೋರಾಡುವ ಈ ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರ—ಇದೇ ನಿಜವಾಗಿ ಇವತ್ತಿನ ನಮಗೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ್ದು."

ಈ ಚಿತ್ರ, ರಷ್ಯನರನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಂಡ ದೇಶನಿಷ್ಠೆಯ ತಮ್ಮದೇ ಇತಿಹಾಸ ಅವರನ್ನು ಮರುಳುಗೊಳಿಸಿತು. ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ, ಅತ್ಯುನ್ನತ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯಾದ ಪ್ರಥಮದರ್ಜೆಯ ಸ್ಟಾಲಿನ್‌ಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರಕಿತು. ಹೊರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಂಡವರಿಗೆ, ಇಂಥ ಶೈಲೀಕೃತ ಚಿತ್ರದ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ತೀರ ಹೊಸಬನಾಗಿಯೇ ಕಂಡ. ಬೆಳ್ಳಿಯ ತೆರೆಯಮೇಲೆ ಮೊದಲಸಲ ಮೂಡಿಬಂದ ಇಂಥ ವಿಲಕ್ಷಣ ಚಿತ್ರದ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಆತನ ಆಶಯವಾದರೂ ಏನು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಕಷ್ಟವೆನಿಸಿತು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಕ್ರಮೇಣ, ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಅಪಾರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ದೊರಕಿತು.

ಮೊದಲನೇ ಭಾಗ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದಮೇಲೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಎರಡನೇ ಭಾಗದ ಸಂಕಲನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ. ೧೯೪೬ರ ಫೆಬ್ರುವರಿಯಲ್ಲಿ IVAN THE TERRIBLE—ಭಾಗ ಎರಡು ಸಿದ್ಧಗೊಂಡಿತು. ಈ ಭಾಗಕ್ಕೆ 'ಬೊಯರ್‌ಗಳ ಸಂಚು' ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೆ.

ಎರಡನೇ ಭಾಗದ ಮೊದಲಿಗೆ ಒಂದು ಪೀಠಿಕಾಪ್ರಕರಣವಿದೆ. (ಚಿತ್ರಲೇಖನದ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೇ ಬರಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆಮೇಲೆ

ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ.) ಅದರಲ್ಲಿ—ಎಂಟು ವರ್ಷಗಳ ಭೀತ ಬಾಲಕ ಇವಾನ್ ಕತ್ತಲ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ಆತನ ತಾಯಿ ಆಸ್ಥಾನದ ಬೊಯರ್‌ಗಳ ದೌರ್ಜನ್ಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ವಿಷ ಕುಡಿಯುತ್ತಾಳೆ; ಬೊಯರ್‌ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರದಿಂದಿರು ಎಂದು ಮಗನಿಗೆ ಸೂಚಿಸಿ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆ ಪ್ರೀತಿಸಿದಾತನನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಲಕ ಇವಾನ್ ೧೩ ವರ್ಷದವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ದಾದಿ ಹೇಳುವ ಕತೆ ಹಾಡುಗಳಿಂದ ಇವಾನ್‌ಗೆ ರಷ್ಯನ್ ನೆಲ ಸಮುದ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರ ಅಭಿಮಾನ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬೊಯರ್‌ಗಳು ಇವಾನ್‌ನನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೈಗೊಂಬೆಯಾಗಿಸಿ ಸಿಂಹಾಸನ ಹತ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ, ಇಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆತ ಸಿಂಹಾಸನ ಹತ್ತಿ ಕೂತರೆ ಆ ಎಳೆಯ ದೇಹದ ಕಾಲುಗಳು ನೆಲಮುಟ್ಟದೆ ಜೋತಾಡುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಬೊಯರ್‌ಗಳು, ವೈರಿರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿದ್ದ ಪೋಲಂಡ್‌ಗೆ ಕೆಲವು ವಿನಾಯಿತಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುವಂತೆ ಬಾಲಕ ಇವಾನ್‌ನನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸಿದಾಗ ಆತ ಅದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೋಪಗೊಂಡ ಒಬ್ಬ ಬೊಯರ್ ಆತನ ತಾಯಿಯ ಹಾಸಿಗೆಯಮೇಲೆ ಕಾಲಿಟ್ಟು, ಆಕೆ ವ್ಯಭಿಚಾರಿಯೆಂದು ಅವಮಾನಿಸಿದಾಗ ಬಾಲಕ ಇವಾನ್ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಕೆರಳಿ ಆತನನ್ನು ಹೊರಗೆ ದಬ್ಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ, ಆತನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಪೀಠಿಕಾಪ್ರಸಂಗದ ಹಿಮ್ಮಿಂಚಿನ ಅನಂತರ, ಇವಾನ್‌ದೊರೆ ಪ್ರಜೆಗಳ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಮನ್ನಿಸಿ ಮಾಸ್ಕೊಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟರಲ್ಲೇ, ಮಿತ್ರನಾದ ಕುರ್ಬ್‌ಸ್ಕಿ ದ್ರೋಹವೆಸಗಿರುವುದರಿಂದ ಇವಾನ್ ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿ ಕೊಲಿಚೆವ್‌ನನ್ನು ಕರೆಸಿಕೊಂಡು ಆತನ ಸ್ನೇಹ ಯಾಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೊಯರ್‌ಗಳನ್ನು ಇವಾನ್ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿರುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ, ಆತ ಸ್ನೇಹಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಇವಾನ್ ಕಠಿಣನಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮಾಧಿಕಾರಿಯ ಮೂವರು ಸಂಬಂಧಿಗಳು ಇವಾನ್‌ನ ಆಪ್ತದಳದವರಿಂದ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕೊಲೆಗೆ ಪ್ರತೀಕಾರವಾಗಿ ಯುಫ್ರೊಸಿನಿಯಾ, ಕೆಥೆಡ್ರಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಬೈಬಲ್ ಕಥೆಯ ಅಭಿನಯವೊಂದನ್ನೇರ್ಪಡಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಇವನ್‌ನ ಕೊಲೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ ಇವಾನ್ ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ—ಮುಂದೆ ತಾನು, ಜನ ಈಗಾಗಲೇ ತನಗೆ ಹೆಸರಿಟ್ಟಿರುವಂತೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ‘ಭಯಂಕರ’ನೇ ಆಗುವುದಾಗಿ. ಯುಫ್ರೊಸಿನಿಯಾ ಇವಾನ್‌ನ ಕೊಲೆಗೆ ಸಂಚು ಹೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಇವಾನ್, ಆಕೆಯ ಪೆದ್ದು ಮಗನನ್ನು ಔತಣಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ಮೇಜವಾನಿ ಮಾಡಿ ಆತನಿಗೆ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ತನ್ನ ರಾಜಪೋಷಾಕುಗಳನ್ನು ತೊಡಿಸಿ ಕೆಥೆಡ್ರೆಲ್‌ಗೆ ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೆಥೆಡ್ರೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಇವಾನ್‌ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ನೇಮಕವಾಗಿ ಕಾದಿದ್ದವರು ಆತನನ್ನೇ ಇವಾನ್ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಯುಫ್ರೊಸಿನಿಯಾ ಬಂದು ಇವಾನ್ ಸತ್ತನೆಂಬ ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ಬಗ್ಗಿ ನೋಡುವಾಗ ತನ್ನ ಮಗನೇ

ಕೊಲೆಯಾದದ್ದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಇವಾನ್, ತನ್ನ ವಿರುದ್ಧದ ಆಂತರಿಕ ಸಂಚುಗಳನ್ನೂ ಹೊರಗಿನ ಶತ್ರುಗಳನ್ನೂ ಜಯಿಸುತ್ತ ಬಲಿಷ್ಠನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಭಯಂಕರನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಪೆದ್ದು ಬಾಲಕ ವ್ಲಾಡಿಮೀರ್‌ಗೆ ಇವಾನ್ ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಔತಣಕೂಟದ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಎರಡು ರೀಲುಗಳನ್ನು ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಆತ ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದ. ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದ.

ಇವಾನ್ ಚಿತ್ರದ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗ, ಮೊದಲನೆಯದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು. ಇತಿಹಾಸ, ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ದೃಷ್ಟಿ, ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಂದ ಜಡಕಾಗಿಹೋದ ಇವಾನ್‌ನ ವಿಲಕ್ಷಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಳತೋಟಿ ದುರಂತಗಳಲ್ಲೇ ನಟ್ಟಂತಿದೆ. ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ನಿಖರತೆಯನ್ನು ತರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ತುಂಬ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದನೆಂಬುದೂ ನಿಜ. ಆ ಕಾಲದ ವಾಸ್ತು, ವೇಷಭೂಷಣ, ನಡೆವಳಿಕೆ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ವಿವರವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಜತೆಗೆ, ಹಿಂದಿನ ಇತಿಹಾಸಕಾರರಾಗಲೀ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಂತೆ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪುನರ್ರಚಿಸಿದ ಹೊಸ ಚರಿತ್ರಕಾರರಾಗಲೀ ಸೂಚಿಸದಿದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಎರಡನೇ ಭಾಗದ ಸಂಕಲನಕಾರ್ಯ ಮುಗಿದ ದಿನವೇ ಆತ ಹೃದಯಾಘಾತಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ. ಮುಂದೆ, ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲೇ ದಿನಗಳನ್ನು ಕಳೆಯುತ್ತ ೧೯೪೮ ಫೆಬ್ರುವರಿ ೯ರಂದು ತೀರಿಕೊಂಡ.

ಇವಾನ್ ಮೊದಲನೇ ಭಾಗವನ್ನು ನೋಡಿದ ಹಲವು ವಿದೇಶೀಯರು, ಅದು ಸ್ಟಾಲಿನ್‌ನ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರದ ಟೀಕೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಆ ವದಂತಿ ಕ್ರಮೇಣ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿತು. ಅದೂ ಕಾರಣವಿದ್ದಿರಬಹುದು, ಚಿತ್ರದ ಎರಡನೇ ಭಾಗ ಸಿದ್ಧವಾದೊಡನೆ ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಆಡಳಿತ ಮುಖ್ಯರು ಇದು ಇತಿಹಾಸವಿರುದ್ಧವಾದ್ದು ಎಂದು ತೀರ್ಪಿತ್ತರು. ಅನಾರೋಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದ್ದ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಈ ತೀರ್ಪನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಇವಾನ್ ಚಿತ್ರದ ಮೂರನೇ ಭಾಗ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಅನುಮತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡರೂ ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಆರೋಗ್ಯ ಆತನಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಲಭಿಸಲಿಲ್ಲ. (ಈ ಚಿತ್ರದ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್‌ನ NAKHIMOV ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ಕೂಡ ಬಹಿಷ್ಕೃತವಾ

ಯಿತು.)

ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಅಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ರದ್ದುಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಡಬ್ಬಿ ಸೇರಿದ ಇವಾನ್ ಚಿತ್ರದ ಎರಡನೇ ಭಾಗ, ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ತೀರಿಕೊಂಡು ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಕೂಡ, ಯಾರಿಗೂ ನೋಡಲು ಸಿಕ್ಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ನಾಶವಾಗಿದೆಯೆಂದೇ ಮುಂದೆ ಎಲ್ಲರೂ ಭಾವಿಸಿದರು. ಆದರೆ ೧೯೫೭-೫೮ರಲ್ಲಿ, ಇಂಡಿಯಾದ ಭಗವಾನ್ ಗಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಕೆ. ಎ. ಅಬ್ಬಾಸ್, ಭಾರತ-ರಷ್ಯಾ ಜಂಟಿ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ನಿರ್ಮಿತಿಗಾಗಿ ಮಾಸ್ಕೊಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ, ಮೇಲಿಂದಮೇಲೆ ಆ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರು. ಇವರ ಒತ್ತಾಯ ದಿಂದಾಗಿ ಕಡೆಗೂ ಅದನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆಯಲಾಯಿತು. ೧೯೫೮ರಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರವನ್ನು ರದ್ದುಗೊಳಿಸಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಕಳೆದಮೇಲೆ, ಅದನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಲಾ ಯಿತು. ಆಗಲೇ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಯಲ್ಲೂ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಈ ಕೊನೆಯ ಮಹತ್‌ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

೨೨. ಎ ಬ್ರೀಫ್ ಎನ್‌ಕೌಂಟರ್

A BRIEF ENCOUNTER

ಹ್ರಸ್ವಯೋಗ

ಬ್ರಿಟನ್/೧೯೪೬/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೦೦ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ: ಡೇವಿಡ್ ಲೀನ್

ದಿ ಬ್ರಿಜ್ ಆನ್ ದಿ ರಿವರ್ ಕ್ವಾಯ್ (೧೯೫೭), ಲಾರೆನ್ಸ್ ಆಫ್ ಅರೇ ಬಿಯಾ (೧೯೬೨), ಡಾಕ್ಟರ್ ಝಿವಾಗೊ (೧೯೬೬) ಮುಂತಾದ ಭವ್ಯಾಸಕ್ತಿ, ವೈಭವ, ಸಾಹಸಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮಹಾ ಅದ್ದೂರಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಬೆರಗುಗೊಳಿ ಸುವ ಡೇವಿಡ್ ಲೀನ್ 'ಬ್ರೀಫ್ ಎನ್‌ಕೌಂಟರ್'ನಂಥ ಅತಿ ಸರಳ ಮಾನವೀಯ ಮೃದು ಮನೋಜ್ಞ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗ ಬಹುದು. ಮೊದಲು ಪತ್ರಿಕಾವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ೧೯೩೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕಿಳಿದ ಲೀನ್ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್‌ನ ಚಿತ್ರಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯನಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ೧೯೪೦ರ ಯುದ್ಧದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ. ಆಗ ಅಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ಚಿತ್ರಗಳೂ—ಕಥಾಚಿತ್ರಗಳು ಕೂಡಾ- ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮನೋಭಾವದಿಂದ ಯುದ್ಧಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಲು ತವಕಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ೧೯೪೨ರಲ್ಲಿ ಲೀನ್ ತಯಾರಿಸಿದ 'ಇನ್ ವ್ಹಿಚ್ ವಿ ಸರ್ವ್' ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಗಮನಸೆಳೆಯಿತು. ಇವರ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಹೆಸರಾದ ನಾಟಕಕಾರ ನೋಯೆಲ್

ಕವರ್ಡ್‌ನದು ; ಒಂದು ಸಬ್‌ಮರೀನ್‌ನ ನಾವಿಕರನ್ನು ಕುರಿತ ಕಥೆ. ಆತನ ಮುಂದಿನ ಚಿತ್ರ 'ದಿಸ್ ಹ್ಯಾಪಿ ಬ್ರೀಡ್' (೧೯೪೪) ನಗರದ ಹೊರವಲಯದಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಕಥೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂದಿನ ವರ್ಷ ಆತ 'ಎ ಬ್ರೀಫ್ ಎನ್‌ಕೌಂಟರ್' ತಯಾರಿಸಿದ. ಇದು ನೊಯೆಲ್ ಕವರ್ಡ್‌ನದೇ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಇವತ್ತಿಗೂ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಚಿತ್ರಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದೆಂದೂ ವಿಶ್ವಚಲನಚಿತ್ರದ ಗಣ್ಯ ಕೃತಿಯೆಂದೂ ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರವಾದ ಮೇಲೆ ಆತ ಕೆಲವು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಲೇಖಕರ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಣಗೊಳಿಸಲು ತೊಡಗಿದ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು—ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಡಿಕೆನ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದ 'ಗ್ರೇಟ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟೇಷನ್ಸ್ (೧೯೪೬) ಮತ್ತು 'ಆಲಿವರ್ ಟ್ವಿಸ್ಟ್' (೧೯೪೭). ಮುಂದೆ ೧೯೫೨ ರಲ್ಲಿ ಆತ 'ಸೌಂಡ್ ಬ್ಯಾರಿಯರ್' ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ಗಣನೀಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ. ಇದರ ಚಿತ್ರಕಥೆ ಬರೆದವನು ಬ್ರಿಟನ್ ಮುಂಚೂಣಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲೊಬ್ಬನಾಗಿದ್ದ ರಾಟಿಗನ್ ಎನ್ನುವಾತ. ಆಗಿನ್ನೂ ಶಬ್ದವೇಗವನ್ನು ಮೀರಿಸುವ ವೇಗದ ವಿಮಾನಗಳು ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಕಥೆ ಅಂಥದೊಂದು ವಿಮಾನವನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಹೆಣಗಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಮಗನನ್ನೇ ಬಲಿಕೊಟ್ಟು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯುವ ಸಾಹಸಿಯೊಬ್ಬನ ಕಥೆ. ಇದಾದಮೇಲೆ ಲೀನ್ ಅದ್ದೂರಿಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ. ಈತನ ಅದ್ದೂರಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಾದರೂ ಅಷ್ಟು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ, ಎಡೆಯೆಡೆಯಲ್ಲೂ 'ಚಿತ್ರನಂತಿಕೆ'ಯ ಅಸಾಧಾರಣ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಂಥವಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೌಶಲವನ್ನು ಪ್ರಗತಿಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ನೆರವಾಗಿವೆ.

'ಬ್ರೀಫ್ ಎನ್‌ಕೌಂಟರ್'ನ ಕಥೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗಿದೆ :

ಲೌರಾ ಜೆಸ್ಸನ್ ಸುಖದಿಂದ ಮದುವೆಯಾಗಿ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳೊಡನೆ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಸುರಳೀತ ಸಂಸಾರ ನಡೆಸುತ್ತ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಮಧ್ಯ ಪ್ರಾಯ ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಹೆಂಗಸು. ಆಕೆ ಪ್ರತಿ ಗುರುವಾರ ತನ್ನ ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ರೈಲಿನಲ್ಲಿ ಸಮೀಪದ ಮಿಲ್‌ಫೋರ್ಡ್ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಮನೆವಾರ್ತೆಯ ಸಾಮಾನು ಖರೀದಿಸಿಕೊಂಡು ಸಿನೆಮಾ ನೋಡಿ ಮರಳುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಒಮ್ಮೆ, ಒಂದು ಸಂಜೆ, ಮಿಲ್‌ಫೋರ್ಡ್ ರೈಲು ನಿಲ್ದಾಣದಲ್ಲಿ, ಆಕೆಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಲ್ಲಿದ್ದಲು ದೂಳು ಹೊಕ್ಕು ತೊಂದರೆಪಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ರೈಲಿಗೆ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದ ಅಲೆಕ್ಸ್ ಹರ್ವೆ ಎಂಬಾತ ಅದನ್ನು ಹೊರತೆಗೆದು ಉಪಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಒಬ್ಬ ವೈದ್ಯ; ಇವಳಹಾಗೇ ಮದುವೆಯಾಗಿ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳೊಡನೆ ಸಂಭಾವಿತ ಸಂಸಾರ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವಾತ ಸುಮಾರು ಅದೇ ಪ್ರಾಯದವ ಈ ಘಟನೆಯಿಂದಾದ ಇಬ್ಬರ ಪರಿಚಯ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಮುಗಿ;

ಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಇಬ್ಬರೂ ಟೀ ಅಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಮುಂದೆ ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ; ಸಿನೆಮಾ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ, ತಮಗೆ ಅರಿವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಗಾಢ ಆಕರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಣೆ, ತಮ್ಮ ಹತೋಟಿ ಮೀರಿ ಅದಮ್ಯವೆನ್ನುವಂತೆ ಬೆಳೆದದ್ದು ತಿಳಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಇಬ್ಬರೂ ಚಕಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಲೌರಾಳ ಗಂಡ ಒಳ್ಳೆಯವನೇ. ಗಂಡಹೆಂಡಿರಿಬ್ಬರೂ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹಾಗೂ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಅಪರಿಮಿತ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಉತ್ಸಾಹ ಚಿಮ್ಮುವಂತಿರುವ ಈ ಡಾಕ್ಟರ್‌ನ ಹೊಸ ಸಂಪರ್ಕ ಆಕೆಗೆ ಈತನಕ ಕಾಣದ ಬಲವತ್ತರವಾದ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಆತನ ಸ್ಥಿತಿಯೂ ಹಾಗೇ ಆಗಿದೆ. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ಅವರು ಸ್ತಿಮಿತ ತಂದುಕೊಂಡು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರೂ ದೊಡ್ಡವರು, ಸಾಕಷ್ಟು ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುವವರು; ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ತಾವು ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು, ತಾವು ಒಳಗಾಗಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಈ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಹಲವರಿಗೆ ಆಘಾತವುಂಟುಮಾಡಲು ಮನಸ್ಸೊಪ್ಪದೆ, ಪರಸ್ಪರ ಅರಿವಿನಿಂದಲೇ ಇಬ್ಬರೂ ಬೇರೆಯಾಗಲು ನಿರ್ಧಾರ ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ; ಯಾತನೆಯನ್ನು ತಾಳಿಕೊಂಡು ಅತಿ ಹ್ರಸ್ವವಾದ ತಮ್ಮ ಮಧುರಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಚಿತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು, ಮಿಲ್‌ಫೋರ್ಡ್ ರೈಲ್ವೆ ಜಂಕ್ಷನ್‌ನ ಟೀ ಅಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ—ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ವಿಯೋಗ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ದೃಶ್ಯದಿಂದ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ತೀರ ಅನಪೇಕ್ಷಿತವೂ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವೂ ಆಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಲೌರಾಳ ಸ್ನೇಹಿತೆಯೊಬ್ಬಳು ಅಲ್ಲೇ ಇದ್ದಾಳೆ. ಆ ಸ್ನೇಹಿತೆಗೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಏನೂ ತಿಳಿಯದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದ ನಮಗೂ ಅದೊಂದು ರೈಲು ನಿಲ್ದಾಣದ ಟೀ ಅಂಗಡಿಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ದೃಶ್ಯವಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಅದೇ ಸಂಜೆ, ಮನೆಗೆ ಮರಳಿದ ಲೌರಾ ಬೆಂಕಿಯ ಬುಡದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂತ ಕೂತು ಈ ಹ್ರಸ್ವಯೋಗದ ತನ್ನ ವಿದ್ರಾವಕ ಕಥೆಯನ್ನು ತನಗೆ ತಾನೇ ನೆನೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಕೊಂಚ ದೂರದಲ್ಲಿ, ಈಕೆಯ ಗಂಡ, ಈಕೆಯ ಮನಸ್ಸಲ್ಲಿ ನಡೆಯತೊಡಗಿರುವ ಪ್ರಚಂಡಕೋಲಾಹಲದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಪಾಡಿಗೆ ತಾನು ಕ್ರಾಸ್ ವರ್ಡ್ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಿಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಾ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಈಗ, ಇಡೀ ಕಥೆ ಆಕೆಯ ಪೂರ್ವಾವಲೋಕನದ ಸ್ವಗತವಾಗಿ ಮರುಕೊಳಿಸಿ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ತುಟ್ಟತುದಿಯಲ್ಲಿ, ನಾವು ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ

ನೋಡಿದ ಅಂತಿಮವಿಯೋಗದ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮರುಕೊಳಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲಿನ ಒಳಗುದಿಯ ಮೂಕವಿಪ್ಲವದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅದ್ದಿಹೋಗುತ್ತೇವೆ.

ವಿಲ್‌ಫೋರ್ಡ್ ರೈಲುನಿಲ್ದಾಣದ ಅದೇ ಟೀ ಅಂಗಡಿ. ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಇವರಿಬ್ಬರ ಜೊತೆ ಕೂತಿರುವ ಲೌರಾಳ ಏನೊಂದೂ ಅರಿಯದ ಸ್ನೇಹಿತೆಯೊಂದಾಗಿ, ಇಬ್ಬರೂ ಮತ್ತೂ ಮೂಕರಾಗಿ, ಬಹಿರಂಗ ನಿಶ್ಚಲವಾದ ಭೂಕಂಪದಂತೆ ಒಳಗೇ ಕುದ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅಲೆಕ್ಸ್, ಕೊನೆಯಬಾರಿಗೆ, ಲೌರಾಳ ಹೆಗಲಮೇಲೆ ಕೈಯಿಟ್ಟು ಮೃದುವಾಗಿ ಅದುಮಿ (ಸಮೀಪಚಿತ್ರ), ಹೇಗೋ ನಿಧಾನವಾಗಿ ತನ್ನ ಕೈ ಕಿತ್ತುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ನಡೆದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಆಕೆಗೆ ಭೂಮಿಯೇ ವಾಲುತ್ತಿರುವ (ಕೆಮೆರಾ ಜಾಗು) ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಸ್ನೇಹಿತೆ ಕೊಂಚ ಆಚೆ ಎದ್ದು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಹೊರಗೆ, ಧಾವಿಸಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್ ಟ್ರೇನ್‌ನ ಸದ್ದು. ಲೌರಾ ತಟ್ಟನೆ ಎದ್ದು ಹೊರಗೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ. (ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್ ಟ್ರೇನ್‌ಗಳು ಈ ನಿಲ್ದಾಣದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ.) ಇನ್ನೇನು ಹೋಗಿ ಹಾರಿಬಿಡಬೇಕು—ಧಾವಿಸುವ ರೈಲಿನ ಓಡುಕಿಟಕಿಗಳಿಂದ ಚೆಲ್ಲುವ ಕತ್ತರಿಬೆಳಕು ಆ ರೈಲಿನ ಸದ್ದಿನಷ್ಟೇ ಕರ್ಕಶವಾಗಿ, ಹಾರುಗೂದಲಿನ ಆಕೆಯ ಬೆಂಕಿಮುಖದ ಮೇಲೆ ಬಾಸುಂಡೆಗಳನ್ನು ಕೆತ್ತಿಕೆತ್ತಿ ವಿಚ್ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಆ ಕ್ರೂರ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ, ತಟ್ಟನೆ ಆಕೆ ಸ್ಥಿರಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಕ್ಷಣ ಕಳೆದಿದೆ. ನಡುಗುವ ನೆಲ ಕ್ರಮೇಣ ಸ್ಥಿರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಲೌರಾ ಮತ್ತೆ ಟೀ ಅಂಗಡಿಯ ಮೇಜಿಗೆ ಮರಳುತ್ತಾಳೆ.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಪ್ರಾಂತಭಾಗದ ಪಟ್ಟಣವೊಂದನ್ನು ಅದರ ಜೀವಮರ್ಮಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಯಥಾವತ್ ಬಿಂಬಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅಷ್ಟೇ ವಾಸ್ತವವೆನಿಸುವ ಹೊಗೆಗತ್ತಲಿನ ಮಬ್ಬು ನಡೆದಾರಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ರೈಲ್ವೆ ಜಂಕ್ಷನ್ ಕಟ್ಟಡ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ, ಇದು ಕಥೆಯೆಂದೇ ಮರೆತು ಹೋಗುವಷ್ಟು ಸಹಜ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಕಥೆ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ನಾಯಕಿಯ ಭಾವನಿರ್ಭರದ ಏಕಾಂತಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ ಹಾದು ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಥೆ ಜಡವಾಸ್ತವಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಜೀವಕಂಪನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆ ರೈಲ್ವೆ ಜಂಕ್ಷನ್, ಆ ಟೀ ಅಂಗಡಿ, ಅಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆ ನೆಲ ನಡುಗಿಸುತ್ತ ಧಾವಿಸಿ ಓಡುವ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್ ಟ್ರೇನ್, ಮಂದಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದ ಭೋರ್ಗರೆದು ಬಂದು ಅಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಜನರನ್ನು ತರುವ ಒಯ್ಯುವ, ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಬದುಕಿನೊಡನೆ ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುವ ಲೋಕಲ್ ಟ್ರೇನ್—ಮುಂತಾಗಿ ಒಂದೊಂದೂ ಕಥಾಭಾವದ ಲಯಗತಿಗಳೊಡನೆ ಹಾಗೆ ಸಮರಸವಾಗಿ ಬೆರೆತು ದೃಶ್ಯಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮರುಕೊಳಿಸುವ ಕಾರಣ, ಅವೆಲ್ಲವೂ ಆ ಬದುಕು ಆ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ಜೀವಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ನಿರ್ಭಾವ ಕಟ್ಟಡದ ಶೀತಲ ಶಿಲೆಗಳನ್ನಪ್ಪಳಿಸಿ ಅಲ್ಲಾಡಿಸುವ ರೈಲಿನ ಆರ್ಭಟದ ನಡುವೆ, ಕೊರೆಯುವ ಕೀಚುಸಿಳ್ಳಿನ ನಡುವೆ ಮೊಳೆಯುವ ಮೃದು ಪ್ರೇಮೋನ್ಮಾದ,

ಅದು ಕ್ರಮೇಣ ತೂಗುಯ್ಯಾಲೆಯಾಗಿ ತೂಗಿತೂಗಿ ಮುಗಿಲಿನ ಕಡೆ ಜೀಕಿ ತಟ್ಟನೆ ಕಡಿದುಬೀಳುವ ಅಸಾಧಾರಣ ಅನುಭವ—ಇದನ್ನು ಚಿತ್ರದ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಕಠಿನ ಮೃದು ಶಯ್ಯೆಯೂ, ಖಚಿತ ಲಯವೂ ಎಷ್ಟು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಜಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಉತ್ಕಟತೆ ಸಂಯಮಗಳ ಅದೇ ಹದವನ್ನು ದೃಶ್ಯಶ್ರವ್ಯಗಳ ಹಾಗೂ ಸಂಕಲನದ ಲಯದಲ್ಲೂ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿ, ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು-ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭಿನ್ನಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ ಲೀನ್. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಗಬೇಕಾದ ಪರಿಣಾಮ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಅವುಗಳ ಸಂಕಲನ—ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚು ಇಲ್ಲದೆ ಕೊಂಚ ಕಡಿಮೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಅಷ್ಟು ನಿಖರವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಲೀನ್‌ನ ನಿಖರತೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು.

೨೩. ಲೂಯಿಸಿಯಾನಾ ಸ್ಟೋರಿ

LOUISIANA STORY

ಲೂಯಿಸಿಯಾನಾ ಕಥೆ

ಅಮೆರಿಕ/೧೯೪೮/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೭೦ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ರಾಬರ್ಟ್ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ

NANOOK ಎಂಬ ಅಪೂರ್ವ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಸಿನೆಮಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿಕೊಟ್ಟ ರಾಬರ್ಟ್ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ (೧೮೮೪-೧೯೫೧) ಇದೇ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತ ಶೈಲಿಯ ಹಲವಾರು ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳಿಗೇ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಮೀಸಲಿಟ್ಟ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳು : NANOOK OF THE NORTH (೧೯೨೨), MOANA (೧೯೨೪), THE STORY OF A POTTER (೧೯೨೫), TABU (೧೯೨೯), INDUSTRIAL BRITAIN (೧೯೩೨), MAN OF ARAN (೧೯೩೭), THE LAND (೧೯೪೨), ಹಾಗೂ LOUISIANA STORY.

WHITE SHADOWS OF THF SOUTH SEAS (೧೯೩೮) ಚಿತ್ರದ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಆತ ಕೆಲ ಸಮಯ ವಾನ್‌ಡೈಕ್‌ನೊಡನೆ ದುಡಿದು, ಆಮೇಲೆ ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗದೆ ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡ. ELEPHANT BOY (೧೯೩೭) ಎಂಬ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕಾಗಿ ಆತ

ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಶೂಟಿಂಗ್ ನಡೆಸಿದ. ಮುಂದೆ, ಆ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ಮಾಪಕರೊಡನೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಬೆಳೆದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬೇರೆಯವರು ಮುಗಿಸಿದರು. ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ, ಆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯ ಗಜಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ತರುಣನೊಬ್ಬನನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಮುಂದೆ ಆ ತರುಣನೇ ಹಾಲಿವುಡ್ ಸೇರಿ, ಮೈಸೂರು ಸಾಬು ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ನಟನಾಗಿ ಹೆಸರಾದ. ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಮಗಳು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಮೈಸೂರಲ್ಲೇ ನೆಲೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಳು.

LOUISIANA STORY ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರ. ನ್ಯೂಜೆರ್ಸಿಯ ಸ್ಟಾಂಡರ್ಡ್ ಆಯಿಲ್ ಕಂಪೆನಿ ಆತನಿಗೆ ಈ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ನೆರವು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಪತ್ನಿ ಈ ಚಿತ್ರದ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕಳಾಗಿದ್ದಳು.

ಈ ಚಿತ್ರ, ಸಡಿಲವಾದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಘಟನಾವಳಿಯನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಲೂಯಿಸಿಯಾನಾ (ಅಮೇರಿಕ)ದ ಕೊಲ್ಲಿಯೊಂದರ ಜವುಗು ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ, ದಟ್ಟವಾದ ಕಾಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ಚಿತ್ರದ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರೀಕರಣವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆ ಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ನಡೆಸಲಾಯಿತು.

ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ, ಆ ಜವುಗು ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ರೈತಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಒಬ್ಬ ಬಾಲಕನನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ದೋಣಿಯಮೇಲೆ ಸಂಚರಿಸುತ್ತ ಮೀನು ಹಿಡಿಯುವುದು, ಕಾಡು ತಿರುಗುವುದು ಈ ಬಾಲಕನ ಹವ್ಯಾಸ. ಕರಡಿಯಂಥ ತುಪ್ಪುಳನ್ನುಳ್ಳ ಕಾಡುಪ್ರಾಣಿಯೊಂದನ್ನು ಆತ ಸಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ; ಆ ಸಂಗಾತಿಗೆ 'ಜೊಜೊ' ಎಂದು ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ದಿನ, ಈತ ತನ್ನ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲುತ್ತಿರುವಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಬಂದ ಭಾರೀವೇಗದ ಸ್ಟೀಮ್‌ಲಾಂಚ್ ಈತನ ದೋಣಿಯನ್ನು ಹುಯ್ಯಲಾಡಿಸಿ ಬೆರಗು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಪೆಟ್ರೋಲ್ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿದು ಪೆಟ್ರೋಲ್ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದರ ಜನ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹುಡುಗನ ತಂದೆಯಬಳಿ ಹೋಗಿ ಅವರು ಆತನ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಪೆಟ್ರೋಲ್ ಬಾವಿ ತೋಡಲು ಒಪ್ಪಂದ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಭಾರೀ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಾಗಿಸಿ ತರುತ್ತಾರೆ. ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ಬಾವಿ ಕೆಲಸ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ ಈ ಹೊಸ ಯಂತ್ರಪ್ರಪಂಚ ಬಾಲಕನ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ...ತ, ಅಲ್ಲಿನ ಕೆಲಸಗಾರರನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಚಯಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯ ಅಲ್ಲೇ ...ಳೆಯುತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ಜೊತೆಗೆ ಆತನ ಹೊಳೆ ಕಾಡುಗಳ ಸಂಚಾರವೂ ಎಂದಿನಂತೆ ನಡೆದಿದೆ. ಒಂದು ...ನ ಆತ, ರೂಢಿಯಂತೆ ಮೊಸಳೆಯ ಮೊಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿ...ದ್ದಾಗ, ದೋಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಜೊಜೊ ಕಟ್ಟು ಕಡಿದುಕೊಂಡು ಪರಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಕ್ರೌಂಚ ಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ಮೊಸಳೆ ಸ್ವಾಹಾ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದ ಬಾಲಕ, ಜೊಜೊ ಕೂಡ ಮೊಸಳೆಗೆ ಆಹುತಿಯಾಯಿತು ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ಸೇಡಿನಿಂದ ಮೊಸಳೆಗೆ ಗಾಳ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಮೊಸಳೆ ಗಾಳಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡಾಗ ಅದನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆಳೆಯಲೆತ್ನಿಸಿ, ಸೋತು, ಕಡೆಗೆ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಅದನ್ನು ಹೊರಕ್ಕೆಳೆದು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ; ಅದರ ಚರ್ಮ ತಂದು ಪೆಟ್ರೋಲ್ ಬಾವಿ ಕೆಲಸಗಾರರಿಗೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಎಣ್ಣೆಯ ಬಾವಿ ಕೆಲಸ ನಡೆದಿರುವಾಗ ಒಮ್ಮೆ ಒಳಗಿಂದ ಬೇರೆ ಅನಿಲಗಳು ಉಕ್ಕಿ, ಭಾರೀ ಪ್ರಮಾಣದ ಆಸ್ಫೋಟನೆ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಬಾವಿಯ ಕೆಲಸ ಸ್ಥಗಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸುತ್ತೆಲ್ಲ ಇರುವ ದೆವ್ವಗಳೇ ಈ ಅನಾಹುತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ಬಾಲಕನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಆ ಸಂಗತಿ ಆತ ಮೊದಲು ಕೆಲಸಗಾರರಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದ. ಅಲ್ಲದೆ, ಆತ ಯಾವಾಗಲೂ ಆ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಗಳ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮೂಲಿಕೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದ. ಈಗ, ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಗಾರರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ಈತ ಅಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ, ಬಾವಿಗೆ ಎರಡುಸಲ ಉಗುಳಿ ದೆವ್ವಗಳಿಗೆ ಮಂತ್ರಹಾಕಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ತಂದೆಗೆ ಈ ಬಾವಿ ಕೆಲಸ ನಿಂತಿದ್ದು ಖುಷಿ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಮಗ ಸೋಮಾರಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಆತಂಕವೂ ಆತನಿಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮಗನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬೇಸರ.

ಕಡೆಗೂ, ಬಾವಿಯ ಅಪಘಾತವನ್ನು ಹತೋಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಮತ್ತೆ ಬಾವಿಯ ಕೆಲಸ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಪೆಟ್ರೋಲ್‌ನ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಹನಿಗಳು ಚಿಮ್ಮಿ ಬಂದಾಗ ತಂದೆ ಅದನ್ನು ನೆಕ್ಕಿ ರುಚಿ ನೋಡಿ ಖಾತ್ರಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಾಲಕನಿಗೆ ತನ್ನ ಮಂತ್ರ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತು ಎಂದು ಸಂತೋಷ. ಈ ಸಮಯಕ್ಕೆ, ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದ 'ಜೊಜೊ' ಮರಳಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಪೆಟ್ರೋಲ್ ಕಂಪೆನಿ ತಂದೆಗೆ ಪರಿಹಾರದ ಹಣ ಕೊಟ್ಟದ್ದರಿಂದ, ಅದರಲ್ಲಿ ಆತ ಮಗನಿಗೆ ಒಂದು ಕೋವಿ ಕೊಂಡುಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಬಂದ ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್ ಬಾಲಕನಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಹರ್ಷವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟದೆ.

ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಕಾರ್ಯ ತುಂಬಾ ಕಠಿನದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಅರ್ಧ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಎಣ್ಣೆ ಬಾವಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಆಸ್ಫೋಟನೆ ನಡೆದ ಸುದ್ದಿ ಬಂದಾಗ, ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ ತನ್ನ ತಂಡವನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಓಡಿದ. ಜೀವ ಪಣವಾಗಿಟ್ಟು ಆ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡ. ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದ ಒಟ್ಟು ವೆಚ್ಚ ಸುಮಾರು ೨೫೮,೦೦೦ ಡಾಲರ್‌ಗಳಷ್ಟಾಯಿತು.

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ, ಅಕ್ಷತವಾದ ಕಾಡುಜವುಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಒಡನಾಟ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬೇಟೆಯಾಡಿ ಬದುಕುವ ಜೀವಸಾಹಸದ ಆದಿಮ ಜೀವನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಜಯಿಸಲು ಹೋಗುವ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಅದ್ಭುತ ಯಂತ್ರ

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಹಸದ ಆಕಾಶಲಾಂಛನವನ್ನು ನೆಟ್ಟು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಆದಿಮ ಜೀವನದ ಹಸುಳೆಗಣ್ಣುಗಳ ಮುಗ್ಧ ಬೆರಗಿನಿಂದಲೂ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿದೂರಗಳನ್ನು ಪಟುವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ ವಿದಗ್ಧ ಚಕ್ಷುಗಳ ಅರಿವಿನಿಂದಲೂ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ, ಇಲ್ಲಿನ ಚಿಕ್ಕ ಘಟನಾವಳಿಯನ್ನು ಸಮಗ್ರ ಮಾನವೇತಿಹಾಸಕ್ಕೇ ಸಂಕೇತವಾಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರ, ವಿಷಯ ತಿಳಿಸುವಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲದೆ, ಆ ವಿಷಯಕ್ಕಿರುವ ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿಶಾಲ ಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದರಿಂದ ಇದು ಕೇವಲ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾಗದೆ, ಅನುಭವವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

24. ಬೈಸಿಕಲ್ ಥೀವ್ಸ್

BICYCLE THIEVES

ಸೈಕಲ್ ಕಳ್ಳರು

ಇಟಲಿ/೧೯೪೮/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೯೦ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ವಿಟ್ಟೊರಿಯೊ ಡಿ ಸಿಕಾ

ಗ್ರಿಫಿತ್, ದೃಶ್ಯವೈಭವದ ತನ್ನ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಆರೆಂಟು ವರ್ಷಕಾಲ, ಇಟಲಿ ಮಹಾ ಅದ್ದೂರಿಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತು. ಆಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಸತತ ನಡೆದಿದ್ದರೂ ಜಗತ್ತನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಮುಸೊಲಿನಿ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪ್ರಾಯಃ, ಆ ಫಾಸಿಸ್ಟ್ ವಾತಾವರಣವೇ ಅಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾದ ಕಲೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸರ್ಕಾರದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಜಾಗತಿಕ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲಿನ ಜನ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ಪಡೆದಿದ್ದರು.

೨ ನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮುಗಿದ ಹೊಸತರಲ್ಲಿ, ೧೯೪೫ ರಲ್ಲಿ, ಇಟಲಿಯ ಹೊಸಬನೊಬ್ಬ ತಯಾರಿಸಿದ THE OPEN CITY ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯಿತು. ಅದರ ನಿರ್ದೇಶಕ ಆಗಿನ್ನೂ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದ (ಅನಂತರ ವಿಶ್ವ ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ) ರೊಸಲಿನಿ. ಆತನ ಈ ಚಿತ್ರ ಯುದ್ಧದ ಭಯಂಕರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಂಥದಾಗಿತ್ತು. ಯಾವ ಅದ್ದೂರಿ ಆಡಂಬರಗಳಿಲ್ಲದ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ಚಿತ್ರಣ, ಆಳವಾದ

ಮಾನವೀಯತೆ, ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ಕಾಳಜಿ—ಇವು ಈ ಹೊಸ ಚಿತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಮುಂದೆ ಇದೇ ಒಂದು ಪಂಥವಾಗಿ ಬೆಳೆದು 'ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥ'ದ (NEOREALISM) ಎಂದು ಹೆಸರಾಯಿತು.

ರೊಸಲಿನಿಯ ಜೊತೆಗೇ ಬಂದು ಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕಲೆಯ ಈ ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು ಸಮೆಸಿಕೊಟ್ಟವನು ವಿಟ್ಟೋರಿಯೊ ಡಿ ಸಿಕಾ.

ಇಟಲಿ ದೇಶದಲ್ಲಿ ೧೯೦೨ ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಡಿ ಸಿಕಾ ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟ್ ಒಬ್ಬರ ಮಗ. ತಾನೂ ನ್ಯಾಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕಲಿಯಲು ತೊಡಗಿ ಅನಂತರ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳಿದ. ಕ್ರಮೇಣ ವೃತ್ತಿನಟನಾದ. ವಿನೋದ ನಾಟಕಗಳ ನಟನಾಗಿ ಖ್ಯಾತನಾದ. ಆಮೇಲೆ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ 'ಚಿತ್ರನಾಟಕ'ಗಳನ್ನು ಬರೆದ. ತಾನೇ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಆದ.

ಡಿ ಸಿಕಾನನ್ನು ವಿಶ್ವಖ್ಯಾತಿಗೇರಿಸಿದ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ SHOE SHINE ಎಂಬುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಆತ ಏಳೆಂಟು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದ. THE OPEN CITY ಯ ಅನಂತರ ೧೯೪೬ ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಈ ಚಿತ್ರ ಬೂಟು ತಿಕ್ಕುವ ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ; ಆ ಬೀದಿಯ ಮಕ್ಕಳ ಬಡತನ, ಅವರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆವ ಅಪರಾಧಗಳು, ಅಲ್ಲಿಂದ ಅವರು ಸೇರುವ ಸೆರೆಮನೆ, ಸೆರೆಮನೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯ ಅವರ ಬದುಕನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ರೂಕ್ಷಗೊಳಿಸುವುದು—ಮುಂತಾದ್ದರ ಕಥೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಈತ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು (೧೯೪೯ ರಲ್ಲಿ) BICYCLE THIEVES .

ಡಿ ಸಿಕಾನ ಇನ್ನೆರಡು ಮಹತ್ವದ ಚಿತ್ರಗಳು—MIRACLE IN MILAN ಮತ್ತು UMBERTO D. ಮೊದಲನೆಯದು—ಮನೆಮಠವಿಲ್ಲದೆ ಚಳಿಗಾಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ಬಡಜನ ಅಲ್ಲಿನ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿಂದ ಪಡುವ ಪಾಡಿನ ಕಥೆ. ಕಥೆ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಮಾತ್ರ ಪವಾಡದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತರಮ್ಯಗಳ ವಿಚಿತ್ರ ಮಿಶ್ರಣ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು, ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ಏಕಾಂತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ದಾರುಣ ಚಿತ್ರ.

ಭಾಗ —೧

ಆಗಷ್ಟೇ ಯುದ್ಧ ಮುಗಿದಿದೆ ; ದೇಶ ವಿನಾಶಗೊಂಡು ಬದುಕು ದಾರುಣವಾಗಿದೆ ; ಜನರಿಗೆ ಉದ್ಯೋಗ ಸಿಕ್ಕುವುದೂ ದುಸ್ತರವಾಗಿದೆ. ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾದರೂ ಒಂದು ಉದ್ಯೋಗ ಸಿಕ್ಕೀತೇ ಎಂದು ಪರದಾಡುತ್ತಿರುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರಲ್ಲಿ ಆಂಟೊನಿಯೋ ಒಬ್ಬ. ಹುಡುಕಿ ಹುಡುಕಿ ಕಡೆಗೆ ಆಂಟೊನಿಯೋಗೆ ಒಂದು ಕೆಲಸ ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಪೋಸ್ಟರ್ ಅಂಟಿಸುವ ಕೆಲಸ. ಆದರೆ ಆ ಕೆಲಸ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈತ ಒಂದು ಸೈಕಲ್ ಹೊಂದಿರತಕ್ಕದ್ದು ಎಂಬುದು ನಿಯಮ. ಆಂಟೊನಿಯೋ

ತನ್ನ ಸೈಕಲ್ಲನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಅಡವಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಹೆಂಡತಿ ಮರಿಯಾಳಿಗೆ ವಿಷಯ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ, ತಮ್ಮ ಮದುವೆಯ ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ಬಂದ, ಈತನಕ ಅಮೂಲ್ಯವೆಂದು ಕಾಪಾಡಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಬೆಲೆ ಬಾಳುವ ಹೊದಿಕೆ ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಡವಿಟ್ಟು ಸೈಕಲ್ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ವಸ್ತು ಕೈಬಿಟ್ಟರೂ ಸೈಕಲ್ ಸಿಕ್ಕು ಆಂಟೋನಿಯೋ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಭವಿಷ್ಯಕಾರ್ತಿಯೊಬ್ಬಳು ಮರಿಯಾಗೆ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಧೈರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಆಂಟೋನಿಯೋ ತನ್ನ ಪುಟ್ಟ ಮಗ ಬ್ರುನೋನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಅದಿನ್ನೂ ಕೆಲಸದ ಮೊದಲನೇ ದಿನ. ತನ್ನ ಪುಟ್ಟ ಮಗನನ್ನು ಪೆಟ್ರೋಲ್ ಬಂಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟು, ಜತೆಗಾರನೊಬ್ಬನ ನಿರ್ದೇಶನದ ಪ್ರಕಾರ ಪೋಸ್ಟರ್ ಅಂಟಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಯಾರೋ ಕಳ್ಳರು ಅವನ ಸೈಕಲ್ ಕದ್ದುಬಿಡುತ್ತಾರೆ ಹಿಡಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತ ಬಯಾಸ್ಸಿಯೋನ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಸೈಕಲ್ ಹುಡುಕುವ ಬಗ್ಗೆ ಅವನ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು.

ಭಾಗ—೨

ಸ್ನೇಹಿತರ ಸಹಾಯದೊಂದಿಗೆ ಸೈಕಲ್ ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಲು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ ಆಂಟೋನಿಯೋ—ತನ್ನ ಪುಟ್ಟ ಮಗನನ್ನೂ ಕರೆದುಕೊಂಡು. ಹುಡುಕಿಹುಡುಕಿ ಕಡೆಗೆ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಕಳ್ಳನೆಂಬ ಸಂಶಯದ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಸ್ನೇಹಿತರೂ ಆಂಟೋನಿಯೋನ ಕೈ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಆಂಟೋನಿಯೋ ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಪುಟ್ಟ ಮಗನನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ; ಸುರಿಯುವ ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರೇ ಹುಡುಕುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕಳ್ಳ ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಗಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬ ಮುದುಕ—ಅವನಿಗೆ ಕಳ್ಳನ ಸುಳಿವು ಗೊತ್ತಿರಬೇಕೆಂದು ಶಂಕಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಪೀಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಆಂಟೋನಿಯೋನ ಮನಸ್ಸು ಪ್ರಕ್ಷುಬ್ಧಗೊಂಡಿದೆ. ಇಂಥ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಒಮ್ಮೆ ರೇಗಿ ಮಗನಿಗೆ ಒಂದು ಏಟು ಬಿಗಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪುಟ್ಟ ಹುಡುಗ ಸಿಟ್ಟುಗೊಂಡು ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆಂಟೋನಿಯೋ, ಯಾರೋ ನೀರಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ್ದು ಕಂಡು ಓಡಿಹೋದ ತನ್ನ ಪುಟ್ಟ ಮಗನೇ ಇರಬಹುದೇ ಎಂದು ಕಳವಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ, ಸಾವಿನ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ, ನಿಜವಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಬದುಕಿನ ಮೌಲ್ಯ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಹೊತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಮಗ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ

ರೆಸ್ಟುರಾಂಟಿಗೆಹೋಗಿ ಉಪಹಾರಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಪ್ಪಮಗನ ದಿವಸ ಕೊನೆಗೊಂಡಿದೆ.

ಭಾಗ—೩

ಎಷ್ಟು ಹುಡುಕಿದರೂ ಕಳ್ಳನಾಗಲೀ ಸೈಕಲ್ ಆಗಲೀ ಸಿಕ್ಕದೆ ಹತಾಶನಾದ ಆಂಟೊನಿಯೋ ಏನಾದರೂ ಒಂದು ಪವಾಡ ನಡೆದು ತನ್ನ ಸೈಕಲ್ ಸಿಕ್ಕಿಬಿಡಬಾರದೇ ಎಂದು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಭವಿಷ್ಯಕಾರ್ತಿಯಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ಪ್ರಯೋಜನ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಮತ್ತೆ ಹುಡುಕಾಟ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೂ ಒಮ್ಮೆ ಕಳ್ಳ ಸಿಕ್ಕಂತಾಗಿ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಜನ ಕೂಡ ಆಂಟೊನಿಯೋಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ಆತನ ಹತಾಶೆಯು ಕೊಡ ತುಂಬಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅವನೀಗ ದಿಕ್ಕುಗಾಣದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ವಿಕ್ಷುಬ್ಧ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆಂಟೊನಿಯೋ ತಾನೂ ಒಂದು ಸೈಕಲ್ ಕದಿಯುವದೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೋಗಿ ಒಂದು ಸೈಕಲ್ ಕದಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕದಿಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಸಿಕ್ಕು ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಹಿಡಿದವರು ಇವನನ್ನು ಪೋಲೀಸರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸದೆ ಹಾಗೇ ಬಿಟ್ಟು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಆಂಟೊನಿಯೋ ಮನುಷ್ಯಕರುಣೆಯ ಕೂಸಾಗಿ, ದೀನನಾಗಿ ಕ್ಷುದ್ರನಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲ ಕಥೆ ಬಾರ್ಟೊಲಿನಿ ಎಂಬಾತನದು. ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಬರೆದವನು, ಡಿ ಸಿಕಾನ ಜತೆ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಸೆಸರ್ ಜವಟ್ಟಿನಿ ಎನ್ನುವಾತ.

ಚಿತ್ರದ ನಾಯಕನಾಗಿ ನಟಿಸಲು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟನೊಬ್ಬನನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದಿದ್ದ ಡಿ ಸಿಕಾ ಕಾರಣಾಂತರದಿಂದ ಕೊನೆಗೆ, ನಟನೆಯ ಗಂಧವೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾರ್ಮಿಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ. ಪುಟ್ಟ ಮಗನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಹುಡುಗನೊಬ್ಬನನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ. ಆ ಹುಡುಗ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ತನ್ನ ಅದೃಷ್ಟ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಡಿ ಸಿಕಾ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೀಗೆ, ಆಯಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ನಿಜವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ನಿಜ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಿತವಾಯಿತು.

BYCICLE THIEVES ಚಿತ್ರ ಕಾಣಿಸುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಇವು:

ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ವಾಸ್ತವವನ್ನೇ ನೇರ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇಂಥ ಅಧಿಕೃತ ವಾಸ್ತವತೆಯಿಂದಾಗಿ, ಆ ನಗರ ಆ ಬೀದಿಗಳು ಆ ಜನ—ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಸುತ್ತಣವೇ ತನ್ನವೇ ಎಂದುಕೊಳ್ಳುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನೇರ ಭಾಗಿಯಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಅನುಭವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನೇರ ಅನುಭವವೇ

ಎಂಬಂತಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕಥೆ ತುಂಬ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು, ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಘಟನೆ ಎನ್ನುವಂಥದು. ಈ ಸರಳತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಗಮನವನ್ನು ತಕ್ಷಣ ಸೆಳೆದು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸರಳತೆ ಬರೀ ಮುಗ್ಧತೆಯೋ ನಿರ್ಬೋಧತೆಯೋ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದು ಆಂಟೋನಿಯೋನ ದಾರುಣಸ್ಥಿತಿಯ ಕಥೆಯಾಗಿರುವಂತೆಯೇ ಕುಟುಂಬದ ಕಥೆಯೂ ಹೌದು, ವರ್ಗದ ಕಥೆಯೂ ಹೌದು, ಕೊನೆಗೆ, ಯುದ್ಧದಾರಿದ್ರ್ಯಗಳ ವಿಶ್ವಕಥೆಯೂ ಹೌದು. ಆಂಟೋನಿಯೋನ ಸಂಕಟಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಆತನ ಮುಗ್ಧತೆ ಮೌಢ್ಯ ಚಂಚಲತೆ ಪ್ರೀತಿ ಕೋಪ—ಇವುಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಬದುಕಿನ ದಿನನಿತ್ಯದ ಬವಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಳಕಳಿ—ಇವೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿವೆ.

ಚಿತ್ರದ ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವ ಅದರ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರದ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಲಯದಲ್ಲಿ, ಒಟ್ಟಿನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ—ಅಲ್ಲಿನ ರೂಕ್ಷ ಬದುಕಿನ ಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳನ್ನು ಪುಟ್ಟ ಬ್ರೂನೋನ ಹಸುಳೆಗಣ್ಣುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಕಾಣಿಸುವುದರಿಂದ—ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾರ್ದವ ಒದಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕೃತಿಯ ಆಧಾರಶ್ರುತಿಯಾಗಿ ಸತತ ಮಿಡಿಯುವ ಆಳವಾದ ಮಾನವೀಯತೆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಆತ್ಮೀಯಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

—ಹೀಗೆ, ಈ ಚಿತ್ರದ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳೇ ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥದ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ನಿಯೊ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಪಂಥದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಾದರಿಯಾದ ಈ ಚಿತ್ರ, ಚಲನಚಿತ್ರದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಅನೇಕ ಪ್ರಮುಖ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಈ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರಾಯ್ ಈ ಚಿತ್ರ ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವುದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

೨೫. ರಶೋಮೊನ್

RASHOMON

ಜಪಾನ್/೧೯೫೦/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೮೮ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಆಕಿರ ಕುರೊಸವ

೧೯೫೧ರ ವೆನಿಸ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ 'ರಶೋಮೊನ್' ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸಿಕ್ಕಾಗ ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನ ಗಮನ ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಕಡೆ ಹೊರಳಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ

ಮುಂದೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಜಪಾನಿ ಸಿನೆಮಾದ ಬಗ್ಗೆ ಜಾಗತಿಕ ಕುತೂಹಲ ಉಳಿದುಕೊಂಡೇ ಬಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೂ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆ ಚಿತ್ರಗಳು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಅಮೆರಿಕ–ಯುರೋಪ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದದ್ದೂ ಇತ್ತು. ಆದರೆ, ಅಷ್ಟರಿಂದ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಂಥ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಜಪಾನೀಯರು ಕೂಡ, ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳು ಜಗತ್ತಿನ ಬೇರೆ ಕಡೆಯ ಜನಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲಾರವು ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಿದ್ದರು.

ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟಿ ೪-೫ ವರ್ಷವಾಗುವಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಜಪಾನ್ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿ ತಾಳಿತ್ತು. ೧೯೦೩ರಲ್ಲಾಗಲೇ, ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಇನ್ನೂ 'ನಿಕಲೋಡಿಯನ್' (ನಿಕೆಲ್‌ನ ಅಗ್ಗದ ನಾಣ್ಯಕೊಟ್ಟು ಪಡೆಯುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಮನೋರಂಜನೆ) ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲೇ, ಟೋಕಿಯೊದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕಾಗಿ ಭವ್ಯ ಥಿಯೇಟರ್ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿತ್ತು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು ಸುಮಾರು ೧೯೨೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ. ಆ ದಶಕದಲ್ಲೇ, ಜಪಾನ್‌ನ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂದು ಹಲವರು ಭಾವಿಸುವ ಓಜು ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕಿಳಿದಿದ್ದ. ೧೯೩೦ರ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಜಪಾನ್ ಅಮೆರಿಕವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಹಾಕಿ, ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ ನಿಂತಿತ್ತು. ಕುರೊಸವ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು ೧೯೪೩ರಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ, ವಿಶ್ವದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಓಜು ಮತ್ತು ಮಿಜೊಗುಚಿ ಮುಂತಾದ ಹಲವರು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದರು.

ಯಾಸುಜಿರೊ ಓಜು (೧೯೦೩-೧೯೬೩), ಕೆನ್‌ಜಿ ಮಿಜೊಗುಚಿ (೧೮೯೮-೧೯೫೬) ಮತ್ತು ಅಕಿರ ಕುರೊಸವ (೧೯೧೦-)—ಈ ಮೂವರು ಜಪಾನಿನ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ದೃಢವಾದ ಸ್ಥಾನಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕುರೊಸವ ಇಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವುದಿದ್ದರೆ **ರಶೋಮೊನ್** ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲೇಬೇಕು, ಅದೇ ಆತನ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯೆನ್ನುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ.

ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರದ ಹಂದರ ಹೀಗಿದೆ:

ಕಾಲ—೧೨೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ; ಸ್ಥಳ—ಜಪಾನಿನ ಕ್ಯೋಟೊ ನಗರ. ಅಂತರ್ಯುದ್ಧ ಕ್ಷಾಮಡಾಮರಗಳಿಂದ ಜನ ತಲ್ಲಣಿಸಿ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ನಗರ ಹಾಳುಬಿದ್ದಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಯೋಟೊ ನಗರದ ಹೊರಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಳುಬಿದ್ದು ನಿಂತಿರುವ ರಶೋಮೊನ್ ಗೇಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊರಗೆ ಏಕ

ಪ್ರಕಾರ ಧಾರಾಕಾರವಾಗಿ ಮಳೆ ಸುರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಗೇಟ್‌ನ ಒಳಗಡೆ ಒಬ್ಬ ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಬೌದ್ಧ ಭಿಕ್ಷು ಮಳೆಯಿಂದ ರಕ್ಷಣೆ ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದು ನಿಂತುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಒಬ್ಬ ದಾರಿಗ (ಸಾಮಾನ್ಯ) ನೂ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೊತ್ತು ಕಳೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತೆತ್ತಿಕೊಂಡಾಗ ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ, ಹತ್ತಿರದಲ್ಲೆ ನಡೆದ ಒಂದು ಕೊಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ. ದಾರಿಗ ಮರಕಡಿಯುವಾತನಿಗೆ ಆ ಕಥೆ ಹೇಳಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಥೆ ಇಷ್ಟು : ಒಂದು ದಿನ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸಮುರಾಯ್ (ಕ್ಷತ್ರಿಯ ವೀರ) ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕುದುರೆಯಮೇಲೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಅದನ್ನು ಕಂಡ ಅಲ್ಲಿನ ಭಾರೀ ಡಕಾಯಿತ (ತಜೋಮಾರು) ಅವರ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣಿನ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯಾಚಾರಮಾಡಿ, ಆಕೆಯ ಗಂಡನನ್ನು ಕೊಲೆಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಪೋಲೀಸರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಇದೇ ಕಥೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕುಸಲ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಸಾವು ಕಾಣುವುದು, ಡಕಾಯಿತ ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕೊಲೆಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಹೇಳುವ ಕಥೆ. ಸಮುರಾಯ್ ಮತ್ತು ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ತಾನು ಕಂಡೆ ; ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮೆಲುಗಾಳಿ ಬೀಸಿ ತನಗೆ ಏನೋ ಆದಂತಾಯಿತು. ಅವರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಆ ಸಮುರಾಯ್‌ಗೆ ಅಲ್ಲೇ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಹೂತಿಟ್ಟಿರುವ ಅಪರೂಪದ ಕತ್ತಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತೇನೆಂದು ದೂರ ಕರೆದೊಯ್ದೆ ; ಅವನನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿ ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯ ಮಾನಭಂಗ ಮಾಡಿದೆ ; ಆಕೆ ಮೊದಲಿಗೆ ವಿರೋಧಿಸಿದರೂ ಕಡೆಗೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾದಳು ; ಆಮೇಲೆ, ಈ ಆಕೆ ಮಾನಭಂಗವಾದ ಕಾರಣ ನೀವಿಬ್ಬರೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರುವಂತೆ ನಾನು ಬದುಕಿಕೊಂಡಿರಲಾರೆ ಎಂದಾಗ, ನಾನು ಸಮುರಾಯ್‌ನನ್ನು ಕೊಂದೆ—ಇದು ಡಕಾಯಿತನ ಕಥೆ. ಆದರೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಕಥೆ ಬೇರೆ : ಡಕಾಯಿತ ತನ್ನ ಮಾನಭಂಗ ಮಾಡಿದಮೇಲೆ ತಾನು ಹೆಸರಾದ ಡಕಾಯಿತ ತಜೋಮಾರು ಎಂಬುದನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹಿ ಅಪಹಾಸಮಾಡಿ ಅನಂತರ ನಡೆದುಬಿಟ್ಟ ; ತಾನು ಹೋಗಿ ಗಂಡನ ಕಟ್ಟು ಬಿಚ್ಚಿದೆ ; ಆದರೆ ಆತ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ತೋರಿದ ಕ್ರೂರ ಜುಗುಪ್ಸೆಯನ್ನು ಕಂಡು ತಲ್ಲಣಗೊಂಡು ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿ ಬಿದ್ದೆ ; ಮತ್ತೆ ಎಚ್ಚರಾಗಿ ನೋಡುವಾಗ ನನ್ನ ಕಿರುಗತ್ತಿ ಆತನ ಎದೆಯೊಳಗೆ ನೆಟ್ಟಿತ್ತು—ಇದು ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡ ಕಥೆ. ಅದಾದಮೇಲೆ, ತೀರಿಹೋದ ಸಮುರಾಯ್ ಒಬ್ಬ ಪಾತ್ರಿಯ ಮೈಮೇಲೆ ಬಂದು, ತನ್ನ ಸಾವಿನ ಕಥೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕಥೆಯ ಪ್ರಕಾರ—ಮಾನಭಂಗವಾದ ಮೇಲೆ ಡಕಾಯಿತ ಆಕೆಯನ್ನು ಸಂತೈಸತೊಡಗಿದ. ಆಗ ಆಕೆ ತನ್ನ ಗಂಡನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸಿದಳು.

ತಜೋಮರುಗೆ ಕೂಡ ಇಂಥ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಸಿಗೆಯಾದ್ದರಿಂದ, ಆಕೆಯನ್ನು ಕೊಂದುಬಿಡಲೇ ಎಂದು ಗಂಡನನ್ನು ಕೇಳಿದ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಓಡತೊಡಗಿದಳು. ಡಕಾಯಿತ ಆಕೆಯ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿದ. ಅದಾದಮೇಲೆ ಸಮುರಾಯ್ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ. ಅವನ ಅವಸಾನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ರತ್ನಖಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಬೆಲೆಬಾಳುವ ಆ ಕಿರುಗತ್ತಿಯನ್ನು ಯಾರೋ ಕದ್ದೊಯ್ಯುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ಭಾಸವಾಯಿತು. ಮತ್ತೆ, ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಹೇಳುವ ಕಥೆ: ಸಮುರಾಯ್ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗಾಗಿ ತನ್ನ ಜೀವವನ್ನು ಒತ್ತೆಯಿಡಲು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಹೆಂಗಸಿಗೆ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗವಿಲ್ಲದೆ, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಕತ್ತಿಯುದ್ಧ ಮಾಡುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದಳು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮುರಾಯ್ ಸತ್ತ........

ಇಷ್ಟು ಹೇಳುವಾಗ, ಈ ಮರಕಡಿಯುವಾತನೇ ಆಕೆಯ ಬೆಲೆಬಾಳುವ ಕಿರುಗತ್ತಿಯನ್ನು ಕದ್ದಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವನ್ನು ದಾರಿಗ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೆ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಗುವಿನ ಅಳು ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಹೋಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಹುಟ್ಟಿ ಒಂದೆರಡು ದಿನವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಒಂದು ಮಗುವನ್ನು ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಿ ಯಾರೋ ಇಟ್ಟುಹೋಗಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸುತ್ತಿದ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಕಿತ್ತುಕೊಂಡು ಒಯ್ಯಲು ದಾರಿಗ ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬೌದ್ಧ ಭಿಕ್ಷು ಮಾನವನ ಇಂಥ ಕ್ರೌರ ಕೃಪಣತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಬೇಸರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮರಕಡಿಯುವಾತ, ಆ ಮಗುವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ತನಗೆ ಹಲವು ಮಕ್ಕಳಿದ್ದಾರೆಂದೂ ಅವರ ಜೊತೆ ಈ ಕೂಸನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಮಗುವೆಂದು ಸಾಕುವುದಾಗಿಯೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈಗ, ಮಳೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿರಲು ಎಲ್ಲರೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ.

ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ 'ರಶೋಮೊನ್' ಅತ್ಯಾಚಾರ ಮತ್ತು ಕೊಲೆಯ ಸರಳ ಕಥೆ. ಯಾವುದೇ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮಿ ಹಣ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಇದು ಒಳ್ಳೇ ಕಥೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕುರೊಸವನ ಪ್ರತಿಭೆ ಈ ಸರಳ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಮಹತ್ ಕೃತಿಯಾಗಿಸಿದೆ.

ಮೂಲಕಥೆಯಲ್ಲಿ, ಇದೇ ರೀತಿ ಆ ಒಂದು ಕೊಲೆಯ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಏಳು ಜನರ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಏಳು ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯಾರಿಗೂ 'ಶುದ್ಧ ಸತ್ಯ'ವನ್ನು ಕಾಣಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಎಲ್ಲರೂ ತಂತಮ್ಮ ಮೂಗಿನ ನೇರದಿಂದ ಕಂಡದ್ದನ್ನೇ ಸತ್ಯ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸುತ್ತಾರೆ— ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದು ಅಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಾರನ ಉದ್ದೇಶ.

ಕುರೊಸವನ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತೂ ವಿಶಾಲವಾದದ್ದು, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದ್ದು. ಮರಕಡಿಯುವಾತ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಡಕಾಯಿತನ, ಹೆಂಡತಿಯ ಮತ್ತು ಸಮುರಾಯ್‌ನ ಕಥೆಗಳ ಮೂಲಕ. ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಈ ಮರಕಡಿಯುವಾತ ತನ್ನ ಮಾತಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಾಗ ಎಷ್ಟು ತಿರುಚಿದ್ದಾನೋ

ಎಂದು ನೋಡುವ ನಮಗೆ ಸಂದೇಹವುಂಟಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಅಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ಭಿಕ್ಷುವೂ ಕಥೆ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗಾರನಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ನಾವು ಕಾಣುವ ಕಥೆ ಪೂರ್ತಾ ಮರಕಡಿಯುವಾತನೇ ಹೇಳಿದ್ದೋ ಅಥವಾ ಭಿಕ್ಷು ಹೇಳಿದ್ದೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಬರೆಯುವ ಕಥೆಯಲ್ಲಾದರೆ ಅದೆಲ್ಲ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಬೇಕಾದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿದವರು ಯಾರು ಎಂಬುದನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಕುರೊಸವ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದೊಂದು ಕಥೆಯೂ ಇದು ನಿಜವೆ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟು ನಿಜ ಎಂದು ಊಹಿಸಲಿಕ್ಕಾದರೂ, ಇವನ್ನು ಯಾರು ಹೇಳಿದರು ಎಂಬುದೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಕಥೆಗಳಾದರೂ, ಮನಸ್ಸು ನೂರಾರು ಬಗೆಯ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬನೂ ತನ್ನ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಸಂಖ್ಯ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ತನ್ನ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು, ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದ ಹಿಂಸೆ ದ್ವೇಷ ಕರುಣೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಲ್ಲದೆ—ಕುರೊಸವ ಅತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟರನ್ನೂ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಛಾಯಾಗ್ರಹಣವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಇದೇ ಹೌದೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಒಂದೊಂದು ಕಥೆಯನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅದರ ಬೆನ್ನಲ್ಲೇ ಅದರ ಅಸತ್ಯತೆಯ ಸಂದೇಹವನ್ನೂ ಛೂಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದ, ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಆಂತರ್ಯಗಳನ್ನೇ ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ತೀವ್ರವಾದ ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ.

ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿ, ಮಾನವಲೋಕವೇ ತಲ್ಲಣಿಸುವಂಥ ಅಣುಬಾಂಬಿನ ಹಿಂಸೆಗೆ ಗುರಿಯಾದ ಜಪಾನಿನ ಕಥೆಯೇ ಇದು ಎಂದು ಸಂದೇಹಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯ. ಮಾನವಹಿಂಸೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೂ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಪಾಲುದಾರರು ಎಂದು ನಮಗೆ ನಾವೇ ಶೋಧಿಸಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಅದ್ಭುತ ಕೃತಿ ಇದು.

೨೬. ಹೆಲೊ ಎಲಿಫೆಂಟ್

HELLO ELIPHANT

ಅತಿಥಿ ಆನೆ

ಇಟಲಿ/೧೯೫೨/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೭೫ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಗಿಯಾನ್ನಿ ಫ್ರಾಂಕಿಯೊಲಿನಿ

ಇಟಲಿಯ ರೋಮ್ ನಗರ. ಅಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಶಾಲಾ ಮಾಸ್ತರ್. ಮಿತವಾದ ಆದಾಯದಲ್ಲಿ ಆತ ಸಂಸಾರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಉಪಾಧ್ಯಾಯರ ವೇತನ ಹೆಚ್ಚಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಸೂಕ್ತವೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಶಾಸಕರು ಸತತ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರಲ್ಲದೆ ತೀರ್ಮಾನ ಕೈಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೆ ಆತ, ತನ್ನ ಚಿಕ್ಕಮಗಳ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಬ್ಬಕ್ಕೆ ಆಕೆಗೆ ಏನಾದರೂ ಉಡುಗೊರೆ ಕೊಡಲು ಯೋಚಿಸಿ, ಏನನ್ನೂ ಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ನಾಯಿಮರಿಯನ್ನು ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ, ಅದನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ಆಕೆಗೆ ಕೊಡಬಹುದೆಂದು. ಮನೆ ಬಾಡಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಮಾಲಿಕ ಈತನನ್ನು ಹೊರಹಾಕುವುದಾಗಿ ಬೆದರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ನೆರೆಹೊರೆಯವರಾದರೂ ಈ ಬಡ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನ ಬಗ್ಗೆ ಅಂಥ ವಿಶ್ವಾಸ ತೋರುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಇಂಡಿಯಾದ ಯಾವನೋ ಒಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರ ಆಗ ತನ್ನ ಪರಿವಾರದೊಂದಿಗೆ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸ ಕೈಗೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಒಮ್ಮೆ, ಪ್ರವಾಸಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯ ಜೊತೆ ಜಗಳವಾದಾಗ, ಈ ಮಾಸ್ತರ್ ಆತನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕುಮಾರ ರೋಮ್‌ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವಂತೆ ಈ ಮಾಸ್ತರನನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ರಾಜಕುಮಾರನಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಹವ್ಯಾಸ. ತೊಂಪರೆಯೆಂಪರೆ, ಅಂಥ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕಂಡರೆ, ಅದನ್ನು ಹಾಗೇ ಹೇಳದೆ ಕೇಳದೇ ಜೇಬಿಗಿಳಿಸಿಬಿಡುವುದು ಅವನ ಚಟ. ಮಾಸ್ತರ್ ಈತನನ್ನು ಒಂದು ಚರ್ಚ್‌ಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋದಾಗ ಈತ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ವಜ್ರಮಣಿಯನ್ನು ಎಗರಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಇದು ತಿಳಿದ ಪಾದ್ರಿಗಳು, ಈತ ಮತ್ತು ಮಾಸ್ತರ್ ಕಳ್ಳರಿರಬೇಕೆಂದು ಅವರ ಮೇಲೆ ಪೋಲೀಸರನ್ನು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಕುಮಾರ ಮಾಸ್ತರನ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ತಂಗಿದಾಗ, ಮಾಸ್ತರನ ಚಿಕ್ಕಮಗಳಿಗೆ ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ, ಮುಗ್ಧತೆಯಿಂದ, ಅದೇ ವಜ್ರಮಣಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಮನೆ ಮಾಲಿಕ ಬಂದು ಬಾಡಿಗೆಗೆ ತಗಾದೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಆತನಿಗೆ ಬಾಡಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ಚಿನ್ನ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಅಚ್ಚರಿಕೊಂಡ ಮನೆಮಾಲಿಕ ಈ ಗೌರವ ಅತಿಥಿಗಾಗಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಭಕ್ಷ್ಯ, ವೈನ್‌ಗಳನ್ನು ಕೊಂಡುತರುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ

'ವಜ್ರಮಣಿ'ಯ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿದ ಮಾಸ್ತರ್, ಹೇಗೋ ಅದನ್ನು ಹುಷಾರಾಗಿ ಚರ್ಚ್‌ಗೇ ಒಯ್ದು ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ಅದನ್ನು ಇದ್ದಲ್ಲೇ ಇರಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ, ಇಂಡಿಯಾದಿಂದ ಸುದ್ದಿ ಬರುತ್ತದೆ—ರಾಜ ಕುಮಾರ ತನ್ನ ರಾಜ್ಯದ ರಾಜನಾಗಿ ಪಟ್ಟಾಭಿಷಿಕ್ತನಾಗಲು ಕೂಡಲೇ ವಾಪಾಸಾಗ ಬೇಕೆಂದು. ಈಗ ರಾಜತಾಂತ್ರಿಕ ಅಧಿಕಾರವರ್ಗವೆಲ್ಲ ಬಂದು ಈತನನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ವಜ್ರಮಣಿಯ ಪತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ನಿರತರಾದ ಪೋಲೀಸರು ಈತನೇ ಕಳ್ಳನೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಹುಡುಕುತ್ತ ಮಾಸ್ತರನ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಮನೆಯ ಎದುರಲ್ಲಿ ರಾಜಕುಮಾರನ ಕಾರ್ ಕಂಡು, ಆತನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿ ಕೈಕೋಳ ತೊಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಡನೆಯೇ, ಆತ ಈಗ ರಾಜನಾಗಲಿರುವ ರಾಜಕುಮಾರ ನೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗಿ, ಅವನನ್ನು ವಿಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ಆತನ ಕ್ಷಮೆ ಯಾಚಿಸಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾರೆ.

ರಾಜಕುಮಾರ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಮಾಸ್ತರ ಮತ್ತು ಅವನ ಮಕ್ಕಳಿಂದ ಬೀಳ್ಕೊಂಡು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಹೊರಡುವಾಗ, ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಕಾಣಿಕೆ ಕಳಿಸುವು ದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಲವು ದಿನಗಳ ಅನಂತರ, ಇಂಡಿಯಾದಿಂದ ಆತ ಕಳಿಸಿದ ಕಾಣಿಕೆ ಒಂದು ಭಾರೀ ಮರದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಆತ ಕಳಿಸಿದ ಕಾಣಿಕೆ ಒಂದು ಆನೆಯ ಮರಿ. ಅದನ್ನು ಇಡಲು ಜಾಗ, ಅದರ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಆಹಾರ– ಮುಂತಾಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ಭಾರೀ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ನೆರೆಹೊರೆಯವರು ದೂರತೊಡ ಗುತ್ತಾರೆ. ಅಂಥ ಭಾರೀ ಕಾಣಿಕೆ ಮಾಸ್ತರನಿಗೂ ಮಕ್ಕಳಿಗೂ ತುಂಬ ಸಂತೋಷ ಕೊಟ್ಟರೂ, ಅದನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಕಡೆಗೆ ಅವರು ಅದನ್ನು ಊರಿನ ಪ್ರಾಣಿ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯಕ್ಕೆ ಮಾರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾರಿದ ಹಣದಿಂದ ಮಾಸ್ತರ ತನ್ನ ಚಿಲ್ಲರೆ ಸಾಲಗಳನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೃಗಾಲಯದ ಆನೆ ಊರಮಕ್ಕಳ ಸಂತೋಷ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ತಮಾಷೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಒಳಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಆರ್ಥಿಕ- ರಾಜಕೀಯವಾದ ಗಂಭೀರ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮಾಸ್ತರನ ಕಷ್ಟದ ಬದುಕು, ಉಪಾಧ್ಯಾಯರುಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ವೇತನಕ್ಕಾಗಿ ಮುಷ್ಕರ ವನ್ನು ಯೋಜಿಸುವುದು—ಮುಂತಾದ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಬಹುದು. ಉಪಾಧ್ಯಾ ಯನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಬೈಸಿಕಲ್ ಥೀವ್ಸ್'ನಂಥ ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ ಡಿಸಿಕಾನ ನಟನೆ ತುಂಬ ಪ್ರಶಂಸನೀಯವಾಗಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಉಳಿದ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಬರುವ ಮಕ್ಕಳು ಕೂಡ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜ ವಾಗಿ ನಟಿಸಿ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಅಪೂರ್ವ ಸಹಜತೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಒಳಾಂಗಣದ ದೃಶ್ಯ

ಗಳು ಅತ್ಯಂತ ವಾಸ್ತವವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಹೊರಾಂಗಣ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ನಡೆದಿರುವುದರಿಂದ ಅಧಿಕೃತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ—ಗರಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವತೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ದೋಷಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆ—ಈ ಗುಣಗಳಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರ ಇಟೆಲಿಯ 'ನಿಯೋರಿಯಲಿಸ್ಟ್' ಚಿತ್ರಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ್ದಾಗಿದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ರಾಜಕುಮಾರನಾಗಿ ನಟಿಸಿರುವಾತ ಮೈಸೂರು ಸಾಬು. ೧೯೩೭ರಲ್ಲಿ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿ 'ಎಲಿಫೆಂಟ್ ಬಾಯ್' ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವಾಗ, ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಗಜಶಾಲೆಯ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಹುಡುಗನನ್ನು ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕೆ ಎಳೆದ. ಆತ ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ಹಾಲಿವುಡ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿ ಹೆಸರಾದ.

೨೭. ಇಕಿರು (ಲಿವಿಂಗ್)

IKIRU (LIVING)

ಬಾಳು ಬದುಕು

ಜಪಾನ್/೧೯೫೨/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೪೩ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಅಕಿರ ಕುರೊಸವ

'ರಶೊಮೊನ್'ಗಾಗಿ ೧೯೫೧ರ ವೆನಿಸ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗ, ಕುರೋಸವ, ಪ್ರಶಸ್ತಿ ತನಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಂತೋಷ ತಂದಿತಾದರೂ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ತನ್ನ ಯಾವುದಾದರೂ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇದು ದೊರೆತಿದ್ದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂತೋಷವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡ.

ಈಚೀಚಿನ ತನಕ, ಜಪಾನ್ ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಒಟ್ಟು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಅರ್ಧಭಾಗ 'ಐತಿಹಾಸಿಕ' (ಜಿದಾಯ್‌ಗೆಕಿ) ಗಳಾಗಿದ್ದು ಉಳಿದವು 'ಆಧುನಿಕ' (ಗೆಂಡಾಯ್‌ಗೆಕಿ) ಗಳಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲೂರಿಕೊಂಡೇ ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ಅಪೂರ್ವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕುರೋಸವ, ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳಷ್ಟೇ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಜಪಾನಿ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ, ಜಪಾನಿನ ಹೊರಗೆ ಮಾತ್ರ ಆತನ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳಿಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ಕುರೊಸವನ ಹೇಳಿಕೆ, ಆತನಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಎಂಥ ತೀವ್ರ ಕಾಳಜಿಯಿದ್ದಿತೆನ್ನುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ಹಲವಾರು

ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಪರಿಶೀಲನೆ ನಡೆಸುವ ಆತನ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು, ಅವನ ಈ ತೀವ್ರ ಕಾಳಜಿಗೆ ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧ ಸಾಕ್ಷಿಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಆತನ ಆಧುನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಈ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಾಗ ಅವನ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಆದ್ಯಂತ ಧ್ವನಿಸುವ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡುವಾಗ, ಕುರೊಸವನ ಹಲವಾರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವ ಸಮಗ್ರಸಿದ್ಧಿ ಆತನ ಆಧುನಿಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ, ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅಪವಾದವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಒಂದೇ ಕೃತಿ IKIRU. ಕುರೊಸವನ ಆಧುನಿಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ IKIRU ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟವೆನ್ನುವುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ. (ಇದು ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿನ ಕೃತಿಯೆಂದು ಕುರೊಸವನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.)

ಚಿತ್ರದ ಕಥಾವಸ್ತು ಇದು :

ನಗರಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿರುವ ವಾಟನ್‌ಬೆಗೆ ತಾನು ಕ್ಯಾನ್ಸರ್‌ಗೆ ತುತ್ತಾಗಿರುವುದು ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ಇನ್ನು ಆರು ತಿಂಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಸಾಯುತ್ತೇನೆನ್ನುವುದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈಗ ಆತನಿಗೆ ಬದುಕಿನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈತನಕ ತಾನು ಬದುಕಿರಲಿಲ್ಲ, ಸತ್ತಿದ್ದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗಾದರೂ ನಿಜವಾಗಿ ಬದುಕಬೇಕು ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಸಾರಸ್ಥನಾಗಿರುವ ತನ್ನ ಮಗನ ಜೊತೆ ತನಗಿರುವ ಸಂಬಂಧವೂ ಜೀವಂತವಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಕುಡಿತ ಕುಣಿತ ಸ್ತ್ರೀಸಂಗಗಳ ಮೋಜಿನಲ್ಲಾದರೂ ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬದುಕಲು ಯತ್ನಿಸಿ, ವಿಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ—ಒಮ್ಮೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್, ತನ್ನ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ದಫ್ತರದ ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದಿರುವ ಒಂದು ಅರ್ಜಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಗರದ ಒಂದು ಬಡಾವಣೆಯಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಜವುಗು ಹೊಂಡವಿದ್ದು ಅದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಜನರ ಆರೋಗ್ಯ ಕೆಡುತ್ತಿದೆ : ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಹೆಂಗಸರೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ ಅದನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಸಲು ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಕ್ಕಳ ಆಟದ ಪಾರ್ಕ್ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಡಲು ನಗರ ಕಚೇರಿಗೆ ಅರ್ಜಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಅರ್ಜಿಯ ಮೇಲೆ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮನವಿಗಳೂ ದೂರುಗಳೂ ನಿಯೋಗಗಳೂ ಬಂದಿವೆ, ದಫ್ತರ ಅಷ್ಟೆತ್ತರ ಬೆಳೆದು ಕೂತಿದೆ, ಆದರೆ ಕಚೇರಿಯ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ತೀರ್ಮಾನ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ವಾಟನ್‌ಬೆಗೆ ಈ ಅರ್ಜಿಯಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲವುಂಟಾಗಿ ಅದನ್ನು ಚಲಿಸಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬನೇ ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನು ಕಾದುಕಾದು, ಕಂಡು, ವಾದಿಸಿ, ಸಮರ್ಥಿಸಿ, ಒತ್ತಾಯಿಸಿ, ಒಪ್ಪಿಸಿ—ದೀರ್ಘವಾದ ಸತತ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಅಂತೂ ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮಂಜೂರಾತಿ ದೊರಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜವುಗು ಹೊಂಡ ಮಾಯವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ಪಾರ್ಕ್ ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಆರು ತಿಂಗಳು ಕಳೆದು, ಆತ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಪಾರ್ಕ್ ನಿರ್ಮಾಣ

ಆತನಿಂದಲೇ ಆಯಿತೆಂಬುದು ಬೇರೆಯವರಿಗಿರಲಿ, ಆತನ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳಿಗೂ ತಿಳಿಯದು. 'ಕ್ರಿಯೆ'ಯೇ ಬದುಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಆತ ಅರಿತು, ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಆ ಕೊನೆಯ ಆರು ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಬದುಕನ್ನು ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಕಥೆ, ವಾಟನ್‌ಬೆಯ ದೇಹದ ಎಕ್ಸರೆ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಆತನ ರೋಗವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ, ಅವನ ಕಚೇರಿ ಅಲ್ಲಿನ ನಿತ್ಯರೂಢಿಯ ನಿರ್ಜೀವ ಷವಕಲು ಬದುಕು—ಇವುಗಳನ್ನೂ ಅವನ ರೋಗ, ಸಾವಿನ ನಿಶ್ಚಿತಿ, ಆತಂಕ, ಭಯ, ತುದಿಗಾಲಲ್ಲಿ ನೆಮ್ಮಲು ಏನಾದರೊಂದು ಆಸೆಯ ಭರವಸೆಯ ಹುಡುಕಾಟ—ಮುಂತಾದುವನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರ, ಅನೇಕ ಹಿನ್ನೋಟಗಳ ಸರಮಾಲೆಯೊಡನೆ ಭೂತವರ್ತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಲಾಳಿಯಾಡುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯಲ್ಲಿ, ವಾಟನ್‌ಬೆ ಸತ್ತು ಬಿದ್ದದ್ದು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಪೂರ್ವಾರ್ಧ. ಚಿತ್ರದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ, ಆತ ತನ್ನ ತುದಿಗಾಲದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಏನಾದರೊಂದು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿ ಪಾರ್ಕ್ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಧಿಸುವುದನ್ನು ಅವನ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳೇ ಮುಂತಾದವರ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ ಆದರೆ, ಆ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಿಗೂ ತುಣುಕು ತುಣುಕು ಸಂಗತಿಗಳು ಗೊತ್ತಲ್ಲದೆ, ಪಾರ್ಕ್ ಆತನ ಸಾಧನೆಯೇ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ಇಡಿಯಾಗಿ ಗೊತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ಕಥಾವಸ್ತು ಮೂಲತಃ, ಕುರೊಸವನದೇ ಕಲ್ಪನೆ. ಆಗಾಗ ತನ್ನ ಆಳದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಫಲ ಈ ಕೃತಿ ಎಂದು ಆತ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. (ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರತಂಡದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೈದು ಜನ ಚಿತ್ರಲೇಖಕರಿದ್ದು ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೋ ಇಬ್ಬರೋ ಮೂವರೋ ಕುರೊಸವನ ಜೊತೆ ಕೂತು ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದು ರೂಢಿ. ಅವೇ ಪ್ರಕಾರ, ಕುರೊಸವ ಮತ್ತು ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ಕೂಡಿ ಈ ಚಿತ್ರದ ಚಿತ್ರಲೇಖನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡರು.)

ಚಿತ್ರದ ಮೊದಲ ಅರ್ಧ ವಾಟನ್‌ಬೆಯ ತೊಳಲಾಟದ ಕಥೆ; ಎರಡನೆಯದು ಆತನ ಶ್ರಮಸಾಧನೆಗಳ ಅಜ್ಞಾತ ಕಥೆ. ನಿಶ್ಚಿತ ಸಾವಿನ ಭಯಾನಕ ಆಘಾತದಿಂದ ತಟ್ಟನೆ ಬದುಕಿಗೆ ಎಚ್ಚರಾಗಿ ಜ್ವಲಿಸುವ ವಾಟನ್‌ಬೆ, ತನ್ನ ಕಳೆದ ಬದುಕನ್ನು ಸಿಂಹಾವಲೋಕನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಆಧುನಿಕ ಜಪಾನ್‌ನ ಒಂದು ಸಮೀಪಾವಲೋಕನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯ ಜಡತೆ, ಛಾಸನತೆ, ಕಾರ್ಯಭ್ರಷ್ಟತೆ ಮುಂತಾದ ವರ್ತಮಾನದ ತಾತ್ಕ್ಷಣಿಕ ತುರ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು, ಹೊಸತಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಹರಿತವಾದ ಕಣ್ಣುಗಳ ಮೂಲಕ, ನಾವು ಸ್ವಚ್ಛಳವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತೇವೆ. ತನ್ನ ಕಳೆದ ಬದುಕು ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗಿ ಸೋರಿ

ಹೋಯಿತೆಂಬ ಅತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ವಾಟನ್‌ಬೆ, ತನ್ನ ಮಗನ ಮತ್ತು ಕುಟುಂಬದ ಜತೆಗಿರುವ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಉದ್ಯುಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಉಂಟಾಗುವ ನಿರಸನ, ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ, ಹಳತು ವಿಚ್ಛಿದ್ರಗೊಂಡು ಹೊಸತು ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳದ ಆಧುನಿಕ ಜಪಾನ್‌ನ ಕುಟುಂಬಜೀವನದ ಎಡಬಿಡಂಗಿತನಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಆತ, ಅನುಭವಿಸಿ ಕಂಡು ಅತೃಪ್ತಿಗೊಳ್ಳುವ ನಗರದ ರಾತ್ರಿಭೋಗದ ಮೋಜು ಕೂಡ, ಮಹತ್ತರ ವಿನಾಶ ಅವಮಾನಗಳನ್ನನುಭವಿಸಿ ಈಗ ಹೊಸ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಪಹಪಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಸ್ತುತ ಜಪಾನ್‌ನ ವಿಕೃತ ಬುಭುಕ್ಷೆಯನ್ನೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ವಾಟನ್‌ಬೆಯ ಅಂತಃಶರೀರದ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ಎಕ್ಸ್‌ರೆ ಸಮೀಪಚಿತ್ರದಿಂದ ಮೊದಲಾಗುವ ಈ ಚಿತ್ರ, ಕ್ರಮೇಣ, ಆಧುನಿಕ ಜಪಾನ್‌ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳ ವಿಚಿಕಿತ್ಸಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ; ದೇಹರೋಗದಿಂದ ಜೀವರೋಗವನ್ನೂ ಸಮಾಜರೋಗವನ್ನೂ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಸತ್ಯ-ಸಮೂಹಸತ್ಯಗಳನ್ನು, ಆಂತರಿಕ ಸತ್ಯ-ಬಹಿರಂಗ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು, ತಾತ್ಕ್ಷಣಿಕ ಸತ್ಯ-ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಏಕತ್ರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಸಮಗ್ರ ಜೀವನವನ್ನೇ ವಿಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ತಂದು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಜಪಾನ್‌ನ್ನು ಇಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅನಾವೃತಗೊಳಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರಕೃತಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ—ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರೊಬ್ಬರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅದೇ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ, ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯನ ತೊಳಲಾಟವನ್ನೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅನಾವೃತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಆಳದಲ್ಲಿ, ಬದುಕಿನ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಬಗೆದು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರದ ರಾತ್ರಿಭೋಜನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಅಸಾಧಾರಣ ಶಕ್ತಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಸೆಳೆದುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಭಾಗ, ಚಿತ್ರದ 'ವರ್ತಮಾನ'ವಾಗಿ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಧಾಟನ್‌ಬೆಯ ಪೂರ್ವಜೀವನ 'ಭೂತ'ವಾಗಿಯೂ ಆತನ ಉತ್ತರೋತ್ತರ ಅಜ್ಞಾತ ಸಾಧನೆಗಳು 'ಭವಿಷ್ಯ'ವಾಗಿಯೂ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಚಿತ್ರ, ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ತನ್ನದೇ ಒಂದು ಕಾಲಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಕುರೋಸವ ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ, ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸುತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಭ್ರಮೆಗಳ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಂಥ ಶೋಧದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವಾಟನ್‌ಬೆಯ ಪೂರ್ವಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ, ಜಡತೆಯ ಬದುಕಿನ 'ಸತ್ಯ'ದಲ್ಲಿ

ಪಾರ್ಕ್ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೇವಲ 'ಭ್ರಮೆ'ಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ವಾಟನ್‌ಬೆ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ 'ಸತ್ಯ'ವನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, 'ಭ್ರಾಂತಿ'ಯಾಗಿದ್ದ ಪಾರ್ಕ್ ನಿರ್ಮಾಣ 'ಸತ್ಯ' ವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಜಡತೆಯ ಬದುಕೇ ಆಗ 'ಭ್ರಮೆ'ಯಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಕಡೆಗೂ, ವಾಟನ್‌ಬೆಗೆ ತೀರ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಅತನ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳಿಗೂ ಪಾರ್ಕ್ ಸಾಧನೆಯ 'ಸತ್ಯ' ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ; ಅವರಿಗೆ ಉಳಿದದ್ದು 'ಭ್ರಮೆ'ಯಷ್ಟೇ.

ಅಲ್ಲದೆ—ಕುರೊಸವನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಆತನ ಜೀವನತತ್ತ್ವ ಇದು: ಮನುಷ್ಯ ಮೂಲತಃ ದುರ್ಬಲ; ಆತ ಶ್ರದ್ಧೆ ನಿಷ್ಠೆಗಳಿಂದ, ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ, ತನ್ನನ್ನು ಸುತ್ತಿರುವ ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಸಾಧನೆಯ ಪಥದಲ್ಲಿ ಸಾಗಬೇಕು; ಸಾಧನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ನಿಜವಾದ ಬದುಕು—ಎನ್ನುವುದು. ಸಾಧನೆಯೇ ಬದುಕು ಎನ್ನುವ ಆತನ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಫಟಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಹರಳುಗಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ವಾಟನ್‌ಬೆಗೆ ಸಾವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ತನ್ನ ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಅರಿವಾದಾಗಲೇ ಬದುಕಿನ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಆತ, ಬದುಕನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಮೊದ ಲಿಗೆ, ಜಡತೆಯ ಬದುಕಿನ ತಾಮಸದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಸಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಲಂಪಟ ಬದುಕಿನ ಉದ್ರೇಕಕ್ಕೆ ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ಜೀವವಾದ ಬದುಕು ಅತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸಿ ದಂತೆ ಈ ಉದ್ರೇಕದ ಬದುಕಿನ ಪಾಶವೀಯತೆಯೂ ಆತನನ್ನು ಅತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸು ತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಆತ, ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಸಾಧನೆಯ ಪಥದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಿ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ನಿಜವಾದ ಮಾನವೀಯ ಬದುಕನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

IKIRUನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಚಿತ್ರಶಕ್ತಿ, ಕುರೊಸವನಂಥ ಮಹಾಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥದು. ತಾತ್ಕ್ಷಣಿಕತೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಸ್ಥಾಯಿಗಳೆರಡೂ ಸಮಾನಶಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಪರಿಸರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಮಾನವಜೀವನದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಬಗೆದು ಬಿಡಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಈ ಕೃತಿ ಸಿನೆಮಾದ ಮಹತ್ಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

೨೮. ವೇಜಸ್ ಅಫ್ ಫಿಯರ್

WAGES OF FEAR

ಭಯದ ವೇತನ

ಫ್ರಾನ್ಸ್-ಇಟಲಿ ಜಂಟಿ/೧೯೫೩/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೨೭ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ: ಎಚ್.ಜಿ. ಕ್ಲೊಜೊಟ್

ಉತ್ತರ-ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಮಧ್ಯ ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಕೊಳಕು ಪಟ್ಟಣ. ಅಮೆರಿಕನ್ನರ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಅಲ್ಲಿನ ಪೆಟ್ರೋಲ್ ಎಣ್ಣೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ, ಆ ಉದ್ಯಮವನ್ನೆ ಆಧರಿಸಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಪಟ್ಟಣ ಇದು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಿಂದೆಲ್ಲ ಜನ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ; ಪೋಲಿಗಳು, ಆಸೆಬುರುಕರು, ಸಾಲಿಗರು, ಸೋಮಾರಿಗಳು ಮುಂತಾಗಿ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳ ಅನೇಕ ಥರದ ಜನ ಅಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಯಾರಿಗೂ ಅಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಹೇಗಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಸು ಗಳಿಸಿ, ಆದಷ್ಟು ಬೇಗ ಆ ಊರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕು ಎಂಬುದೇ ಎಲ್ಲರ ಬಯಕೆ. ಆದರೆ ಒಮ್ಮೆ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದವರು ಯಾರಿಗೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಆ ಊರಿಗೆ ಹೊರಪ್ರಪಂಚದ ಸಂಪರ್ಕ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ದಿನವೂ ಬಂದು ಹೋಗುವ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ವಿಮಾನದ ಮೂಲಕ.

ಪಟ್ಟಣದಿಂದ 300 ಮೈಲು ದೂರದ ಎಣ್ಣೆ ಕ್ಷೇತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬೆಂಕಿ ಹೊತ್ತಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಆ ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಆರಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಎರಡು ಲಾರಿಗಳ ತುಂಬ ನೈಟ್ರೊಗ್ಲಿಸರಿನ್ ಸ್ಫೋಟಕವನ್ನು ಒಯ್ಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕೆಟ್ಟ ಕಚ್ಚಾ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ದೂರ ಸ್ಫೋಟಕಗಳನ್ನು ಒಯ್ಯುವುದೆಂದರೆ ಜೀವದ ಹಂಗು ತೊರೆದು ಹೋಗಬೇಕು. ಕೊಂಚ ಕುಲುಕಿದರೆ ಸ್ಫೋಟಕ ಆಸ್ಫೋಟನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎಣ್ಣೆ ಕಂಪನಿಯ ಮ್ಯಾನೆಜರ್, ಈ ಲಾರಿಗಳನ್ನೊಯ್ಯಲು ತಾವಾಗಿ ಸ್ವಸಂತೋಷದಿಂದ ಬರುವ ಡ್ರೈವರುಗಳಿಗೆ ಎರಡು ಸಾವಿರ ಡಾಲರ್ ಕೊಡುವುದಾಗಿ ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಣದ ಆಸೆಯಿಂದ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಹಲವರಲ್ಲಿ 4 ಜನ ಆಯ್ಕೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕಾರ್ಸಿಕಾದ ತರುಣ ಮೆರಿಯೊ, ಇಟಲಿಯಿಂದ ಬಂದ ಇಟ್ಟಿಗೆಯ ಕೆಲಸಗಾರ ಲುಯಿಗಿ, ಮಾತೇ ಆಡದ ಜರ್ಮನ್ ಬಿಂಬ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬ. ಆದರೆ, ಜೋ ಎನ್ನುವ ಡಕಾಯಿತ ಗುಂಪಿನ ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕನೊಬ್ಬ ಆ ನಾಲ್ಕನೆಯವನನ್ನು ಹೇಗೋ ಮಾಯ ಮಾಡಿ ಅವನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಾನು ಗಿಟ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಎರಡು ಲಾರಿಗಳೂ ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ಮೆರಿಯೊ ಮತ್ತು ಜೊ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಲುಯಿಗಿ ಮತ್ತು ಬಿಂಬ ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಸಂಕಷ್ಟಗಳು ಅಸಾಧ್ಯವಾದವು, ಎದೆ ನಡುಗಿಸುವಂಥವು. ಇನ್ನೇನು ದಾರಿ ಮುಗಿಯಿತು ಎನ್ನುವಾಗ ಲುಯಿಗಿಯ

ಲಾರಿ ಆಸ್ಫೋಟಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಆಸ್ಫೋಟನದಿಂದ ಎಣ್ಣೆ ಕೊಳವೆ ಒಡೆದು ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಎಣ್ಣೆ ಮಡುಗಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು, ಹೆದರಿದ್ದ ಮೆರಿಯೋಗೆ ಧೈರ್ಯ ಕೊಟ್ಟ ಜೋ ಈಗ ಎದೆಯೊಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮೆರಿಯೊ ಅವನ ಮೇಲೆ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಹುಟ್ಟಿ ಕ್ರುದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಎಣ್ಣೆಯ ಕೊಳದಲ್ಲೇ ಲಾರಿ ಓಡಿಸಬೇಕಾದಾಗ, ಅದರಲ್ಲಿಳಿದು ದಾರಿ ತೋರಿಸಲು ಜೋ ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ, ಎಡವಿ ಕೊಳದಲ್ಲಿ ಜಾರುತ್ತಾನೆ. ಮೆರಿಯೊ ಆತನ ಮೇಲೆ ಲಾರಿ ಹತ್ತಿಸಿ ದಾಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೂ ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ಮೆರಿಯೊ ಸ್ಥಳ ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಎರಡು ಸಾವಿರ ಡಾಲರ್‌ಗಳ ಚೆಕ್ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದಾಗ ಇನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಈ ಊರಿಂದ ಪಾರಾಗುತ್ತೇನೆ ಎಂಬ ಹರ್ಷದಲ್ಲಿ, ಅದೇ ಲಾರಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ವಾಪಸು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ವಾಪಸು ಬರುವಾಗ ಹರ್ಷಾತಿರೇಕದಲ್ಲಿ ಅಜಾಗ್ರತೆಯಿಂದ ಏರಿಗೆ ಢಿಕಿ ಹೊಡೆದು ಅಪಘಾತಗೊಂಡು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಈ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಕ್ಲೊಜೊಟ್ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಯಥೇಚ್ಛ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವಸ್ತು ಅಲ್ಲಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡದ್ದಾದರೂ, ಅಲ್ಲಿನ ಇಡೀ ಅನುಭವ ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕೌಶಲದಲ್ಲೇ ನಿಜವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರತಿಭೆ ಕಾಣಸಿಕ್ಕುವುದು. ಈ ಚಿತ್ರ ನೋಡುವಾಗ, ಇದು ಒಂದು ಭಾಷಾ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಗುಮಾನಿಯೂ ಸುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಚಿತ್ರದ ಮೊದಲ ಭಾಗ, ಆ ಕೊಂಪೆ ಪಟ್ಟಣದ ವಿಲಕ್ಷಣ ಬದುಕನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಯಾವುದೋ ದೇಶ-ಜನಾಂಗಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕಲಬೆರಕೆಯ ಜನ. ಪೋಲಿಗಳು, ಪಟಿಂಗರು, ಬೇವಾರ್ಸಿಗಳು, ಅವರ ಮಧ್ಯೆ ಚಾಲೂಕಿನಿಂದ ವ್ಯಾಪಾರ ಕುದುರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು, ಕಂಪನಿಯ ಲಾಭಕ್ಕಾಗಿ ಜನರನ್ನು ಬಲಿಕೊಡಬೇಕಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಳುಕನ್ನು ಹಣದ ಆಸೆ ಕೊಟ್ಟು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆತ್ನಿಸುವ ಅಮೆರಿಕನ್ ಮ್ಯಾನೆಜರ್; ಅಲ್ಲಿನ ಸ್ನೇಹ, ಹಗೆತನ, ಮುಗ್ಧ ಪ್ರೇಮಪ್ರಕರಣ, ಕಾಮ—ಹೀಗೆ ಅದೇ ಒಂದು ಪ್ರಪಂಚ. ಚಿತ್ರದ ಎರಡನೇ ಭಾಗ ಇಡೀ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಮೈನವಿರೇಳಿಸುವ ಭಯಾನಕ ಸಾಹಸ.

ಚಿತ್ರ, ಸರಳವಾದ ಕತೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ; ನಿಜ ಘಟನೆಯೊಂದರ ದಾಖಲೆಯಿರಬೇಕು ಎನಿಸುವಷ್ಟು ವಾಸ್ತವವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ಕೊಡುವ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮೇಲಕ್ಕೆ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಯಂತೆ ಕಾಣುವ ಈ ಚಿತ್ರ ನೋಡು ನೋಡುತ್ತ ಒಮ್ಮೆ ಭಯಾನಕ-ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಸಾಹಸ ಕಥೆಯಾಗಿ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ದುರಂತ ಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಹೊಸಹೊಸ ಪದರುಗಳನ್ನೇ

ಬಿಚ್ಚಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಮಹತ್ವದ್ದೇನನ್ನೋ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುವ ಬಡಿವಾರವನ್ನು ಎಲ್ಲೂ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಈ ಚಿತ್ರ, ಒಟ್ಟಿನ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಹಲವನ್ನು ಧ್ವನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ವಿಮೋಚನೆಗೆ ದಾರಿಯೇ ಇಲ್ಲದ ಪಾಪಪೂರಿತ ಶಾಪಗ್ರಸ್ತ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ, ಆಗೀಗ ಆಸೆಯ ಮರೀಚಿಕೆಗೆ ಮರಳಾಗುತ್ತ, ಕೊಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಮಾನವ ಕುಲದ ಪಾಡಿಗೆ ಆ ಕೊಂಪೆ ಪಟ್ಟಣ ಸಂಕೇತವೆನಿಸಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಬಲಿಗೊಟ್ಟು ಲಾಭ ಸಂಪಾದಿಸುವ ಹಿಂಸ್ರ ಸಮಾಜದ ಧೂರ್ತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಇದೊಂದು ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಎನಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯನ ಆಸೆ ಸಾಹಸಗಳ ವಿಫಲತೆಯ ಕಥೆ ಎಂದು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಥವಾ— ಬದುಕಿನ ಹಸಿ ತುಕಡಾವೊಂದನ್ನು ಕೊಯ್ದು ಎದುರು ಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದೂ ಎನಿಸಬಹುದು.

ಸರಳವಾಗಿ ಕಂಡೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರ, ವ್ಯಾಪಾರಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಮಸಾಲೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡೂ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟದೆ.

ನಮ್ಮ ಸೆನ್ಸಾರ್‌ನವರ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಮೋಜಿನ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಚಿತ್ರದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು ಜಿರಲೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅನಕ್ಕೆ ದಾರ ಕಟ್ಟಿ ಪೀಡಿಸಿ ಆಡುತ್ತಿರುವ ದೀರ್ಘ ಚಿತ್ರಿಕೆ ಇತ್ತು. ಇದು 'ಕ್ರೂರ'ವೆನಿಸಿ ನಮ್ಮ ಸೆನ್ಸಾರ್‌ನವರು ಅದರ ಮೇಲೆ ಕತ್ತರಿ ಆಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಪೂರ್ತಿ ಕತ್ತರಿಸಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕಾರು ಸೆಕೆಂಡುಗಳ ಕಾಲ ನಾವು ಕಾಲು ಕಟ್ಟಿ ಒದ್ದಾಡುವ ಜಿರಲೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗ ಕತ್ತರಿಸಿ ಚೂರು ಉಳಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಅಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಹುಬ್ಬೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳದೆಯೆ ಗಂಭೀರವೂ ಪ್ರೌಢವೂ ಆಗಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರ, ಚಿತ್ರಾಸಕ್ತರ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ್ದಾಗಿದೆ.

೨೯. ಉಗೆತ್ಸು ಮೊನೊಗಾತರಿ

UGETSU MONOGATARI

ಬಿಳುಪು ಚಂದ್ರನ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ

ಜಪಾನ್/೧೯೫೩/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೯೪ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಕೆನ್‌ಜಿ ಮಿಜೊಗುಚಿ

ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ 'ರತ್ನತ್ರಯ'ದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೆಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗುವ ಕೆನ್‌ಜಿ ಮಿಜೊಗುಚಿ (೧೮೯೮-೧೯೫೬), ಈ ಮೂವರಲ್ಲಿ (ಇನ್ನಿಬ್ಬರು—ಓಜು ಮತ್ತು ಕುರೊಸವ) ಮೊದಲು ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಿಳಿದವನು. ೧೯೨೨ ರಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಈತ ಒಟ್ಟು ಒಂದು ನೂರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಥಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತ ಕಲಾಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು, ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜಾಹಿರಾತು ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ, ಆಮೇಲೆ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಡೆಗೆ ಬಂದ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಥಾ ಲೇಖಕನಾಗಿದ್ದು ಅನಂತರ ನಟವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡ; ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೧೯೨೧ರ ತನಕವೂ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪುರುಷರೇ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸ್ತ್ರೀಯರೇ ಬರತೊಡಗಿದಾಗ, ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ನಟರೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ ಮುಷ್ಕರ ಹೂಡಿದರು. ಈ ಮುಷ್ಕರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆಲೆತಪ್ಪಿದ ಮಿಜೊಗುಚಿ ಮುಂದೆ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ.

ಆತ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ. ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರೀತಿಯ ಜತೆಗೆ ಈತನಿಗೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದ ಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಈತನ ಕಣ್ಣುಗಳು ಹುಟ್ಟು ಪೇಂಟರ್‌ನ ಕಣ್ಣುಗಳೇ ಆಗಿದ್ದ ಕಾರಣ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಈತ ಅಸಾಧಾರಣ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈತನಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಆಸಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದು ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಆಸಕ್ತಿಯ ಅಂಗವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಆತ ಜಪಾನಿನ ಪ್ರಾರಂಭದ 'ಆಧುನಿಕ' ಚಿತ್ರಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರವರ್ತಕರಲ್ಲೊಬ್ಬನಾದ. ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನ ಆಸಕ್ತಿ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈತನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ೧೯೨೦ರ ದಶಕದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ ಜಪಾನಿ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಧೋರಣೆ'ಯ ಚಿತ್ರ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಈತ ಪಾಲ್ಗೊಂಡ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದ್ದೂ ಅಂಥ ಆರ್ಭಟವಿಲ್ಲದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯುಳ್ಳ ಹಲವಾರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಹೆಸರುಗೊಂಡ.

ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮಾನವೀಯ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ, ಮಿಜೊಗುಚಿ, ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬಗ್ಗೆ

ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತ ಬಂದ. ಜಪಾನಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕುಟುಂಬದ ಅಪ್ಪತಸಮಾಜದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ಥಾನಮಾನ, ಕಷ್ಟಕೋಟಲೆಗಳು, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಹೆಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅಪಾರ ಸಹನೆ, ಗಂಡಿನ ಬದುಕಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರೀತಿ—ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿ ಬರತೊಡಗಿದ್ದವು. ಈ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಆತ ಕೊನೆತನಕವೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ. ಕ್ರಮೇಣ, ಈತನಿಗೆ 'ಸ್ತ್ರೀಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಪಕ' ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ದೊರಕಿತು.

ಟೈಶೊ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮೃತನಾಗಿ ಶೊವ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ, ಕ್ರಮೇಣ ಜಪಾನಿನ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗತೊಡಗಿತು. ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿ ಆಡಳಿತ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಅಣಿಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಾಗ, ಚಿತ್ರಕರ್ತರು ಆಡಳಿತದ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಬಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಅಂಥ ಸಂಧರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಆಡಳಿತದ ಕೆಂಗಣ್ಣಿನಿಂದ ಬಚಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಪಾಯವಾಗಿ, ಮಿಜೊಗುಚಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ತೊಡಗಿದ. ಆತನಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿದ್ದ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಆತನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೇವಲ 'ಭೂತಚಿತ್ರ'ಗಳಾಗದೆ, ಜೀವನದ ಮೂಲಭೂತ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಜೊತೆಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ವರ್ತಮಾನದ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನಧ್ವನಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಗಳಾದವು. ಆತ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸತೊಡಗಿದ ಮೇಲೆ, ಆತನಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದ ಅಸಾಧಾರಣ ಚಿತ್ರಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಹಾಗೂ ಖಚಿತವಾದ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಗೋಚರವಾಯಿತು. ಮಿಜೊಗುಚಿಯ ಹಾಗೆ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಬಲ್ಲವರು ತೀರ ವಿರಳ—ಎಂದು ಕುರೊಸವ ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಮಿಜೊಗುಚಿಯ ಪರಿಣತ ವಯಸ್ಸಿನ ಪಕ್ವ ಫಲವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಕೃತಿಗಳು ಇವು: LIFE OF OHRU (೧೯೫೨), UGETSU MONOGATARI (೧೯೫೩), CHIKKAMATSU MONOGATARI (೧೯೫೪), NEW TALES OF THE TAIRA CLAN (೧೯೫೬) ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ STREET OF SHAME (೧೯೫೬). ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯದೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದುವೆಲ್ಲ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳು.

ಆತನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಚಿತ್ರವೆನ್ನಬಹುದಾದ UGETSU MONOGATARI ಚಿತ್ರದ ಕಥೆ ಹೀಗಿದೆ:

೧೬ನೇ ಶತಮಾನ. ಜಪಾನ್ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ಛಿದ್ರಗೊಂಡಿದ್ದ ಕಾಲ. ಸಮುರಾಯ್ ವೀರರನ್ನು ಬಾಡಿಗೆಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಯುದ್ಧ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್‌ನ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕಥೆ ಇದು. ಗೆಂಜುರೊ ಮತ್ತು

ಟೊಬೆಯಿ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಭಾವಮೈದುನರು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕುಂಬಾರರು, ದೊಡ್ಡವನಾದ ಗೆಂಜುರೊಗೆ ಮಿಯಾಗಿ ಎಂಬ ಚೆಲುವೆಯಾದ ಹೆಂಡತಿಯಿದ್ದಾಳೆ ಮತ್ತು ಒಂದು ಮಗು ಇದೆ ಟೊಬೆಯಿಯ ಹೆಂಡತಿ ಒಹಾಮ ಎನ್ನುವವಳು. ಯುದ್ಧದ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯಲ್ಲಿ ಉಸಿರು ಹಿಡಿದು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಬಡ ಕುಟುಂಬ ಇದು. ಒಂದು ದಿನ, ಇವರ ಊರಿನ ಮೇಲೆ ಲೂಟಿಕೋರ ಸೈನಿಕರು ದಾಳಿಯಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಇವರೆಲ್ಲರೂ, ಸುಡುಒಲೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಟ್ಟ ಹಸಿ ಮಡಕೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೇ ಬಿಟ್ಟು ಪಕ್ಕದ ಕಾಡಿಗೆ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾರೆ ಆಮೇಲೆ, ದಾಳಿ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಇವರು ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬಂದು ನೋಡಿದಾಗ, ತಮ್ಮ ಸುಡು ಒಲೆ ನಾಶವಾಗದೆ ಹಾಗೇ ಉಳಿದಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಮಡಕೆಗಳೆಲ್ಲ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸುಟ್ಟು ಮಾರಾಟಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ.

ಅನಂತರ ಈ ಕುಟುಂಬ, ಮಡಕೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಜಾತ್ರೆಗೆ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಹೊಳೆಯ ಮೇಲೆ ದೋಣಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವಾಗ, ಇವರೆದುರು ಮತ್ತೊಂದು ದೋಣಿ ಬಂದು ಅಡ್ಡಸಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಜನರಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಒಂದು ಹೆಣ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಘಟನೆ ಮುಂದಿನ ಅನಿಶ್ಚಿತ ಅಪಾಯಗಳಿಗೆ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಭಯಗೊಂಡ ಗೆಂಜುರೊ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಮಗುವನ್ನು ಊರಿಗೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗೆಂಜುರೊ, ಟೊಬೆಯಿ ಮತ್ತು ಆತನ ಹೆಂಡತಿ—ಈ ಮೂವರು ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಜಾತ್ರೆ ಸೇರಿದ ಅವರಿಗೆ ಮಡಕೆಗಳ ಮಾರಾಟದಿಂದ ಭಾರೀ ಲಾಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಣ ಕೂಡಿದಾಗ, ಟೊಬೆಯಿ, ಗೆಂಜುರೊನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆತನಿಗೆ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ಸಮುರಾಯ್ ಆಗಬೇಕೆಂಬ ಹುಚ್ಚು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ, ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹಣದಲ್ಲಿ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಬರುವ ಹೆಂಡತಿಯ ಕಣ್ಣು ತಪ್ಪಿಸಿ ಬಿಟ್ಟು, ಸೈನ್ಯ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಟೊಬೆಯಿಗೆ ಅದೃಷ್ಟ ಕಾದಿದೆ. ಒಂದು ದಿನ, ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಯುತ್ತ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಸೇನಾಪತಿಯೊಬ್ಬನ ರುಂಡವನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ತರುತ್ತಾನೆ. ತಾನೇ ಆತನನ್ನು ಕೊಂದುದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಟೊಬೆಯಿ 'ವೀರಾಧಿವೀರ'ನೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ, ವಿಲಾಸವಿಭ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ತನ್ನನ್ನೇ ಮರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇತ್ತ, ಅನಾಥೆಯಾದ ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಸಮುರಾಯ್‌ಗಳ ಅತ್ಯಾಚಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಸೂಳೆಗೇರಿ ಸೇರುತ್ತಾಳೆ. ಒಮ್ಮೆ ವೀರಾಧಿವೀರನೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಟೊಬೆಯಿ, ತನ್ನ ವಿಲಾಸಗಳಿಗಾಗಿ ಸೂಳೆಗೇರಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಈ 'ವೀರಾಧಿವೀರ', ತನ್ನ ಅನಾಥ ಹೆಂಡತಿ ಸೂಳೆಯಾಗಿ ಎದುರಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ಅತ್ತ ಗೆಂಜುರೊನ ಬದುಕಿನಲ್ಲೂ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳು ಸಂಭವಿಸುತ್ತವೆ.

ಮಡಕೆ ಕೊಳ್ಳಲು ಬಂದ ಒಸಾಕಾ ಮನೆತನದ ಸುಂದರಿಯೊಬ್ಬಳು ಈತನನ್ನು ಊರ ಹೊರಗಿನ ತನ್ನ ಸೌಧಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆತ ಆ ಸುಂದರಿಯ ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಾಗಿ ಹರ್ಷೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಬದುಕತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ, ಇತ್ತ ದೋಣಿಯಿಂದಿಳಿದು ಮಗುವಿನೊಡನೆ ಊರಿಗೆ ಮರಳಿ ಹೊರಟಿದ್ದ ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ತುಣುಕು ಆಹಾರವನ್ನು ಕಂಡು ಆಸೆಯಾದ ದಾರಿಹೋಕರು ಆಕೆಯನ್ನು ಕೊಲೆಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮಗು ಮಾತ್ರ ಹೇಗೋ ಊರು ಸೇರುತ್ತದೆ.

ಗೆಂಜುರೊ, ಸುಂದರಿಯೊಡನೆ ಸುಖದಿಂದ ಓಲಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ಒಮ್ಮೆ ಒಬ್ಬ ಮುದುಕ, ಆಕೆ ನಿಜವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯಳಲ್ಲವೆಂದೂ ಗಂಡಸರೊಡನೆ ಸುಖಿಸುವ ಆಸೆಯಿಂದ ಪ್ರಾಣಬಿಟ್ಟ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಭೂತವೆಂದೂ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿ ಆ ಮುದುಕ, ಗೆಂಜುರೊನ ಬೆನ್ನಿನ ಮೇಲೆ ಮಂತ್ರಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಗೆಂಜುರೊ ಈ ಮಂತ್ರಾಕ್ಷರಗಳ ಸಮೇತ ಆಕೆಯ ಬಳಿ ಹೋದಾಗ, ಆತನ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಎಚ್ಚರಾದಾಗ, ಆ ಸುಂದರಿ, ಸೌಧ ಎಲ್ಲವೂ ಮಾಯವಾಗಿ ಸುತ್ತೆಲ್ಲ ಭಣಗುಟ್ಟುವ ಅವಶೇಷ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಭೂತ ವಿಮೋಚನೆಯಾದ ಗೆಂಜುರೊ ಊರಿಗೆ ಮರಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ರಾತ್ರಿ ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಆತನನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆತ ತನ್ನ 'ಭೂತಘಟನೆ'ಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮರೆತು ಹೆಂಡತಿಯೊಡನೆ ಸುಖವಾಗಿ ಮಲಗುತ್ತಾನೆ. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಎದ್ದಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ, ಆತನಿಗೆ, ತಾನು ರಾತ್ರಿ ಮಲಗಿದ್ದು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಭೂತದ ಜೊತೆ ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆಕೆ ಈ ಮೊದಲೇ ಕೊಲೆಯಾದದ್ದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಆತ, ಭೂತಗಳಿಂದ ವಿಮೋಚನೆಗೊಂಡು ತನ್ನ ಮಗುವಿನೊಡನೆ ಬದುಕತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ, ಸೂಳೆಗೇರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಪಟ್ಟು, ಪರಸ್ಪರ ಕ್ಷಮಾಯಾಚನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಟೊಬೆಯಿ ಮತ್ತು ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಕೂಡ ಊರಿಗೆ ಮರಳುತ್ತಾರೆ. ಬದುಕು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ........

ಜಪಾನೀ ಚಲಚ್ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಭೂತದ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಜಪಾನ್ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಡ್ರಾಕುಲಾ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಧರ್ಮ ಕುರುಡುನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಂಡವಾಳವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸುಲಿಯುವ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಮಹಾತ್ಮೆಯ ಚಿತ್ರಗಳ ತನಕ, ಈ ಬಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಭಾರೀ ಹಣ ಗಳಿಸುವ ಸುಲಭ ಸಾಧನಗಳಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಮನುಷ್ಯರಿಂದಾಗದ ಅದ್ಭುತಗಳನ್ನು ಭೂತಗಳಿಂದ ಮಾಡಿಸಿಕೊಟ್ಟು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರೋಮಾಂಚಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಮಿಜೊಗುಚಿ, ಭೂತದ ಕಥೆಯನ್ನು ತದ್ವಿರುದ್ಧ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಭೂತಗಳು ಭಯ ಮೋಹಕತೆಗಳ

ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ; ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯರ ಹಾಗೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆಶೆ ಆಮಿಷಗಳ ಬಲಿಗೆ ಸಿಕ್ಕ 'ಅಮಾನುಷ'ವಾದ ಮನುಷ್ಯಭೂತಗಳನ್ನೇ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕುರುಡು ನಾಗಾಲೋಟದಲ್ಲಿ, ಮನುಷ್ಯ ಅಸಂತೃಪ್ತನಾಗಿ ಅತ್ಯಾಶೆಗೆ ಬಲಿಯಾಗುವ, ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವ, ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಭ್ರಮಾಲೋಕದ ಭೂತವಾಗಿಬಿಡುವ ದುರಂತವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಿಜೊಗುಚಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ, ಆದರೆ ಆಳವಾದ ಕಾಳಜಿ ಅನುಕಂಪಗಳಿಂದ, ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅತ್ಯಂತ ಅಧಿಕೃತ ವಿವರಗಳೊಡನೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದ ಯುದ್ಧ ತಪ್ತ ಜಪಾನ್, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೂ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತ, ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಿಜೊಗುಚಿಯ ಮಾನವೀಯ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ, ಆತನ ಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾದ ಅಸಾಧಾರಣ ಚಿತ್ರವಂತಿಕೆಯನ್ನೂ ಅಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

೩೦. ಟೋಕಿಯೊ ಸ್ಟೋರಿ
TOKYO STORY
ಟೋಕಿಯೊ ಪ್ರಸಂಗ
ಜಪಾನ್/೧೯೫೩/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೩೫ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ: ಯಸುಜಿರೊ ಓಜು

ಮಿಜೊಗುಚಿ ಮತ್ತು ಕುರೊಸವರ ಜತೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡು, ಜಪಾನಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ 'ಶ್ರೇಷ್ಠತ್ರಯ'ದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನೆಂದು ಪರಿಗಣಿತನಾಗುವ ಓಜುನನ್ನು ಜಪಾನಿಯರು ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು 'ಶುದ್ಧ ಜಪಾನಿ' ನಿರ್ದೇಶಕ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅನೇಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಆತ ಜಪಾನಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ. ಪ್ರತಿ ವರ್ಷವೂ ಆಯಾ ವರ್ಷದ ಹತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಪತ್ರಿಕೆ 'ಕಿನೆಮಾ ಜುಂಪೊ'ದ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚುಸಲ (ಆರು ಬಾರಿ) ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದಾತ ಓಜು. ಜಪಾನಿನ ಹೊರಗೆ ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದು ಓಜುನ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಆತ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬ ಎಂಬುದು ಸರ್ವತ್ರ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಿದೆ.

ಯಸುಜಿರೊ ಓಜು (೧೯೦೩-೧೯೬೩) ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಓದನ್ನು ಅರ್ಧಕ್ಕೆ

ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಕೆಲಕಾಲ ಚಿತ್ರಾಂಕನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು, ಕೊಂಚ ಕಾಲ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೂರನೇ ದರ್ಜೆಯ ಅಸಂಬದ್ಧ ವೈನೋದಿಕಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಒಕುಜೊ ಎಂಬ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೈಕೆಳಗೆ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ೧೯೨೭ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಅದು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಮುಂದೆ ಮಾತ್ರ ಆತ ಯಾವತ್ತೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಲಿಲ್ಲ. ಆ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿನ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳು ಅಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಶೊಮಿನ್‌ಗೆಕಿ' (ಕೆಳ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಕಥೆಗಳು) ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇ ತನ್ನನ್ನು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ. ಕಥಾಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನವೇ ಇಲ್ಲದೆ ಸಡಿಲು ಕಥೆಗಳ ಮೇಲೆ ಅಸಂಬದ್ಧ ತಮಾಷೆಗಳನ್ನು ನೇಲು ಹಾಕಿ ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದ ಕೆಳದರ್ಜೆಯ ವೈನೋದಿಕ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ತನಗೆ ತರಬೇತಿ ಕೊಟ್ಟ ಗುರುವಿನಿಂದಲೇ ಒಜುಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದುದಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ, ಕಥೆ ಅಲ್ಪವಿರುವ ಸಡಿಲು ಬಂಧವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರ ವ್ಯಾಪಾರ ಪಾತ್ರಚಾರಿತ್ರ್ಯಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಗೇ ಸಮಸ್ತ ಗಮನವನ್ನೂ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ, ಜಪಾನಿ ಜೀವನದ ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಮರ್ಮಗಳನ್ನು ತಡಕಿ ನೋಡುವ ಗಂಭೀರ ವೈನೋದಿಕಗಳನ್ನು ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ.

CHORUS OF TOKYO (೧೯೩೧), I WAS BORN BUT........ (೧೯೩೨), PASSING FANCY (೧೯೩೩)—ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಆತನ ಸಾಧನೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರಮುಖ ಗುರುತುಗಳಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. I WAS BORN BUT........ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಓಜು, ಕೆಳಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಷ್ಟೇ ತನ್ನನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕೇ ತನ್ನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಮೀಸಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಖಚಿತ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದ. ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ 'ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ'ಗಳನ್ನೂ ನಿವಾರಿಸಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಬದುಕಿನ ಶಾಂತವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಮೇಲ್ಮೈನ ಅಡಿಯ ಆಳದಲ್ಲಿ, ಕ್ರಮೇಣ ತಿಳಿಯಾಗುತ್ತ ತಿಳಿಯುತ್ತ ಹೋಗುವ ಗೂಢಗಳನ್ನು ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು ಎಂಬ ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಆತ, ಪಾತ್ರದ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿಕ್ಕಿ ತನ್ನ ಕಡೆಗೇ ಗಮನ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಥಾಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕನಿಷ್ಠಕ್ಕಿಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಮತ್ತು, ಲಘುವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ತಾನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಚಿತ್ರತಂತ್ರವನ್ನೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ, ಕೆಮೆರಾದ 'ಚಳಕ'ಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿರಾಕರಿಸಿದ. ಕ್ಷೀಣನ, ವರ್ಧನ, ಕ್ಷಯವರ್ಧನ (FADE IN—FADE OUT—DISSOLVE)

ಮುಂತಾದ ತರಣತಂತ್ರ (TRANSITIONS) ಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟ. ಕೆಮೆರಾದ ಚಲನೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ. ಜಪಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಚಾಪೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಲು ಮಡಿಸಿ ಕೂತ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಣ್ಣಿನ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇ ಕೆಮೆರಾವನ್ನು ಸ್ಥಿರವಾಗಿಟ್ಟು (ಅಂದರೆ, ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಕೋನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋಗದೆ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಕೆಮೆರಾ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಬಿಟ್ಟು ಹಾಕಿ) ಎದುರು ಕಾಣುವ ಪಾತ್ರವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ಸಾವಧಾನವಾಗಿ, ಯಾವ ರೀತಿಯ ಅಪ-ಗಮನವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತನ್ನದೇ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ. ಜಪಾನಿ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವ ಝೆನ್ ಬುದ್ಧಿಸಮ್‌ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿ (ಬದುಕನ್ನು ಬರೀ ನೋಡುವುದಲ್ಲ, 'ಕಾಣ'ಬೇಕು ; ನಿಜವಾದ 'ಕಾಣು'ವಿಕೆಯೇ ಅರಿವು ; ಅದು ಅರಿವೂ ಹೌದು, ಅನುಭವವೂ ಹೌದು—ಎನ್ನುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿ) ಓಜುನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಆಸ್ತಿವಾರವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಓಜುನ ಚಿತ್ರದ ಭಾಗಗಳು ಎಷ್ಟೋ ಸಲ 'ಹಯಕು' ಮುಕ್ತಕದ ಚಿತ್ರರೂಪವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

I WAS BORN BUT........ಚಿತ್ರದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಖಚಿತವಾದ ಓಜುನ ಚಿತ್ರಮಾರ್ಗ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡದ್ದು ಆತನ THE ONLY SON (೧೯೩೬) ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ. ಈ ಚಿತ್ರ ಓಜುನ ಮೊದಲ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ. ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಶಬ್ದಚಿತ್ರ ೧೯೩೧ರಲ್ಲೇ ಬಂದಿತಾದರೂ ಓಜು ಮತ್ತೆ ಐದು ವರ್ಷಕಾಲ ಮೂಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಮುಂದೆ, ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮುಂತಾದ ಶಬ್ದಭಾಗಗಳು ಅಪೂರ್ವ ಶಕ್ತಿ ಸೊಬಗುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಹೆಸರಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಆತ ಮೂಲತಃ, ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೂಕಿಯೆನ್ನುವಂತೆಯೇ—ದೃಶ್ಯಭಾಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿಟ್ಟು—ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದುಂಟು.

೧೯೪೦ರ ಅನಂತರ, ಒಂದುಕಡೆ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಡಳಿತದ ಒತ್ತಡ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತರ ಆಂತರಿಕ ಹೋರಾಟ—ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕೂಡ, ಓಜು, ತನ್ನ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ವಿಚಲಿತನಾಗದೆ ಅದರಲ್ಲೇ ಪರಿಣತಿ ಸಾಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗಿದ್ದ. ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ THE TODA BROTHER AND HIS SISTERS ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಣನೀಯವಾದದ್ದು.

ಓಜು ಮುಂದೆ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು ಇವು: LATE SPRING (೧೯೪೯), EARLY SUMMER (೧೯೫೧), THE FLAVOUR OF GREEN TEA OVER RICE (೧೯೫೨), TOKYO STORY (೧೯೫೩), EARLY SPRING (೧೯೫೬), EQUINOX FLOWER (೧೯೫೮), GOOD MORNING (೧೯೫೯),

LATE AUTUMN (೧೯೬೦). EARLY AUTUMN (೧೯೬೧) ಮತ್ತು AN AUTUMN AFTERNOON (೧೯೬೨). ಓಜು ಚಿತ್ರಮಾರ್ಗದ ಪರಿಣತ ಫಲಗಳಾಗಿರುವ ಈ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕುಟುಂಬಗಳ ಶಾಂತ ನಿಶ್ಚಲ ಜೀವನದ ತಳದಲ್ಲಿ, ತಿಳಿದಾಗ ಕಾಣುವ, ತಂದೆ-ತಾಯಿ-ಮಕ್ಕಳು-ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳ ಸಂಬಂಧದ ಒಡಕು-ಬಿಗುಪು-ಒಲವುಗಳನ್ನು ಭಾವುಕತೆಯ ಲವಲೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಲಘುವಸ್ತುವಿನ ಗಂಭೀರಚಿತ್ರಗಳು. ಓಜುನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮರುಕೊಳಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

TOKYO STORY ಹಾಗೂ ಆತನ ಕೊನೆಯ ಚಿತ್ರ AN AUTUMN AFTERNOON (ಮರುವರ್ಷ, ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ ಆತ ತೀರಿಕೊಂಡ) ಆತನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಹಾಗೂ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಕೃತಿಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಬೆಳೆದ ಮಗಳೊಬ್ಬಳ ಆಸರೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ತಂದೆ, ಆಕೆಯ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರ ಹೊಂದಿ, ಆಕೆಯನ್ನು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಅನಂತರದ ತನ್ನ ಒಂಟಿತನವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಕಥಾವಸ್ತು AN AUTUMN AFTERNOONನಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

TOKYO STORYಯ ಕಥಾವಸ್ತು ಹೀಗಿದೆ:

ರಾಜಧಾನಿ ಟೊಕಿಯೊದಿಂದ ದೂರದಲ್ಲಿರುವ ಚಿಕ್ಕ ಪಟ್ಟಣ ಒನೊಮಿಚಿ. ಅಲ್ಲಿ, ಶುಕಿಷಿ ಮತ್ತು ಟೊಮಿ ಹಿರಿಯಾಮಾ—ಈ ಇಬ್ಬರು ವಯಸ್ಸಾದ ದಂಪತಿಗಳು ಕಿರಿಯ ಮಗಳು ಕ್ಯೊಕೊ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಒಮ್ಮೆ ಅವರು, ಮದುವೆಯಾಗಿ ಟೊಕಿಯೊದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವ ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ನೋಡಲು ಟೊಕಿಯೊಕ್ಕೆ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಟೊಕಿಯೊದಲ್ಲಿ ವೈದ್ಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಮಗ ಕೊಯಿಚಿಯ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಭಾರೀ ನಗರದಲ್ಲಿ ವೈದ್ಯವೃತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ನೆಲೆಸಿರುವ ತಮ್ಮ ಮಗನ ಬಗ್ಗೆ ಏನೇನೋ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ಆ ದಂಪತಿಗಳಿಗೆ, ಆತ ನಗರದ ಅನಾಕರ್ಷಕ ವಿಸ್ತರಣವೊಂದರಲ್ಲಿ ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡಾಗ ನಿರಾಶೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ತಂದೆ ತಾಯಿ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಮನೆಗೆ ಬಂದರೆ ಅವರ ಜೊತೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಕಳೆಯುವುದಕ್ಕೂ ಬಿಡುವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಕೆಲಸ ಆತನಿಗೆ, ಶಾಲೆಯ ಬಿಡುವಿನಲ್ಲಿ ಕೊಂಚಕಾಲ ಸಿಗುವ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳೇ ಟೊಮಿಗೆ ತೃಪ್ತಿ ಕೊಡಬೇಕು.

ಈ ದಂಪತಿಗಳ ಮಗಳೊಬ್ಬಳು (ಶಿಗೆ) ವಿವಾಹವಾಗಿ ಟೊಕಿಯೋದಲ್ಲೆ ನೆಲೆಸಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆ, ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯ ಚಿಕಿತ್ಸಾ ಕೇಂದ್ರ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಗೂ ಬಿಡುವೇ ಕಾಣದು. ಈ ಮಗ ಮತ್ತು ಮಗಳು (ಕೊಯಿಚಿ ಮತ್ತು ಶಿಗೆ) ಇಬ್ಬರಿಗೂ, ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ತಮ್ಮ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಿಗೆ ಬೇಸರವಾದೀತೋ ಎಂದು ಆತಂಕ, ಮುಜುಗರ. ಆದರೆ, ತಮ್ಮ ಜಾಗವಿಲ್ಲದ ಪುಟ್ಟ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಬಿಡು

ವಿಲ್ಲದ ಕೆಲಸಕಾರ್ಯಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಮತ್ತೇನೂ ಮಾಡಲು ತೋಚದೆ, ಅವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಅಟಾಮಿ ವಿಹಾರ ಕೇಂದ್ರದ ಹೊಟಲ್‌ಗೆ ಕಳಿಸುತ್ತಾರೆ—ಅಲ್ಲಾದರೂ ಅವರು ಕೊಂಚ ನೆಮ್ಮದಿ ಪಡೆಯಲಿ ಎಂದು ಆಶಿಸಿ. ಆದರೆ, ಅಲ್ಲಿನ ಅಗ್ಗದ ಹೊಟೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲ ನಡೆಯುವ ಯುವಕರ ಗಲಭೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ದಂಪತಿಗಳು ಬೇಸರಗೊಂಡು ಟೋಕಿಯೊಕ್ಕೇ ವಾಪಸಾಗುತ್ತಾರೆ. ಮಗಳ ಮನೆಗೆ ಹೋದರೆ, ಆಕೆ, ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವ ತನ್ನ ಕೆಲವು ವೃತ್ತಿ ಮಿತ್ರರಿಗೆ ಸತ್ಕಾರ ನೀಡುವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು ಆಕೆಗಾಗಲಿ ಮಗನಿಗಾಗಲಿ ಮತ್ತೆ ತೊಂದರೆ ಕೊಡಲು ಇಚ್ಛೆಯಾಗದೆ, ಟೊಕಿಯೊದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ತಮ್ಮ ವಿಧವೆಯಾದ ಸೊಸೆ(ನೊರಿಕೊ)ಯ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಹೆಂಡತಿ ಅಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡ, ಹಳೆಯ ಸ್ನೇಹಿತನೊಬ್ಬನನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋಗಿ, ಅಲ್ಲೇ ಕುಡಿದು ಮತ್ತನಾದಾಗ, ಪೋಲಿಸರು ಆತನನ್ನು ಹೊತ್ತು ತಂದು ಸೊಸೆಯ ಮನೆಗೆ ಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಟೊಕಿಯೊದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಪ್ರೀತಿಯ ಆತಿಥ್ಯ ದೊರಕುವುದು ಈ ಸೊಸೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲೇ. ಆ ಹಿತವಾದ ನೆನಪನ್ನು ಹೊತ್ತು, ದಂಪತಿಗಳು ಊರಿಗೆ ವಾಪಸು ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ.

ಮರಳುವಾಗ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ, ಹೆಂಡತಿಗೆ ಅನಾರೋಗ್ಯವುಂಟಾದ ಕಾರಣ, ಅವರು ಮಧ್ಯೆ ಒಸಾಕ ಎಂಬ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಇಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇವರ ಕಿರಿಯ ಮಗ (ಕೊಯಿಜೊ) ವಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ತಂಗಿ ಅನಂತರ, ದಂಪತಿಗಳು ಊರಿಗೆ ಮರಳುತ್ತಾರೆ. ಊರಿಗೆ ಮರಳಿದ ಮೇಲೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಅನಾರೋಗ್ಯ ಉಲ್ಬಣಿಸಿ ಆಕೆ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಸಾವಿನ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಿರಿಯ ಮಗ ಕೊಯಿಜೊ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲರೂ ಬಂದು ಹಾಜರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಕೊಯಿಜೊ ಬರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆಕೆ ಸತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆಯ ಅಂತ್ಯಕ್ರಿಯೆ ಮುಗಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಮತ್ತೆ ಮಕ್ಕಳೆಲ್ಲರೂ ವಾಪಸು ನಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ವಿಧವೆ ಸೊಸೆ ನೊರಿಕೊ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲೆ ಉಳಿದಿದ್ದಾಳೆ. ಬಂದವರೆಲ್ಲ ಅಷ್ಟು ಬೇಗ ವಾಪಸಾದುದನ್ನು ಕಂಡು ಬೇಸರಗೊಂಡ ಕಿರಿಯ ಮಗಳು ಕ್ಯೊಕೊಗ, ಈ ಸೊಸೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಮಕ್ಕಳು ದೊಡ್ಡವರಾದ ಮೇಲೆ ಅವರು ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ, ಹತ್ತಿರವನ್ನು ಹರಿದುಕೊಂಡು ಬದುಕುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ್ದೇ ಎಂದು ಆಕೆಯನ್ನು ಸಂತೈಸುತ್ತಾಳೆ. ವೃದ್ಧನಾದ ಶುಕಿಷಿ, ತನಗೀಗ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವ ಅಸಹನೀಯ ಏಕಾಂಗಿತನವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಸೊಸೆಗೆ ಟೊಕಿಯೊಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ; ಮರಳಿದ ಮೇಲೆ, ನಿನಗಿನ್ನೂ ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸುಖವಾಗಿರು—ಎಂದು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ........

ಸಡಿಲುಸಡಿಲಾದ ಕಥೆಯಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷಣವೂ,

ಅದೇ ಚಿತ್ರದ ಕೇಂದ್ರವೋ ಎನ್ನುವಂತೆ ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಸೆಳೆದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಒಳಾಂಗಣ ಹೊರಾವರಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಲ್ಲಿನ ಜನರ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಸಹಜ ವಿಸ್ತರಣೆಗಳೆಂಬಂತೆ, ಅಷ್ಟು ಸೊಂಪು, ಜೀವಂತವಾಗುತ್ತವೆ. ಜಪಾನಿ ಓಣಿಯ ಮನೆಗಳ ಚತುಷ್ಕೋಣ ಕೊಠಡಿಗಳು, ಚಾವಡಿಗಳು, ಕಿಟಕಿಯಾಚೆ ಹೊರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಣಗಲು ನೇಲಿಸಿರುವ ಬಟ್ಟೆಯ ಸಾಲು, ಟೋಕಿಯೋದ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ನಿಗುರಿಕೊಂಡ ಹೊಗೆಕೊಳವೆಗಳು, ನಗರೋಪಾಂತದ ಗುಡ್ಡದ ಇಳಿಜಾರಿನ ಹಸಿರು —ಮುಂತಾಗಿ ಆವರಣದ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳೂ ತಮ್ಮ ನಿಶ್ಚಲ ಮೌನದ ಜೀವಕಂಪನಗಳಿಂದ ನಮ್ಮ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತಟ್ಟತೊಡಗುತ್ತವೆ.

ಚಿತ್ರದ ಒಂದೆರಡು ಚಿಕ್ಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಟಾಮಿಯ ಹೊಟೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ನಿದ್ದೆಯಿಲ್ಲದೆ ಹೇಗೋ ರಾತ್ರಿ ಕಳೆದು, ದಂಪತಿಗಳು ಮತ್ತೆ ಟೋಕಿಯೊಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ, ಟೊಮಿ (ಹೆಂಡತಿ) ತಮ್ಮ ವಿಧವೆ ಸೊಸೆ ನೊರಿಕೊಳಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿ ಟೊಕಿಯೊ ಯಾತ್ರೆಯ ನಿರಾಶೆ ಮುಜುಗರಗಳ ಮಧ್ಯೆ, ಅತ್ಯಂತ ಆತ್ಮೀಯವೆನಿಸುವ ಪ್ರೀತಿಯ ಬಿಸಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಟೊಮಿ ಮತ್ತು ನೊರಿಕೊ, ಕೊಂಚ ಕತ್ತಲು ಕತ್ತಲೆನ್ನಿಸುವ ಆಕೆಯ ಚಿಕ್ಕ ಕೋಣೆಯಿಂದ ಹೊರಕ್ಕೆ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಬಾಗಿಲು ಮುಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದಾದ ಮೇಲೂ ಕೆಮರಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು, ತೆರವಾದ ಆ ಕೋಣೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತ ನಿಶ್ಚಲ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕೆಲವು ಕ್ಷಣ ಕಾಣುವ ಆ ತೆರವಾದ ಕೋಣೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅನಿರ್ವಾಚ್ಯ ಧ್ವನಿಸಂಕೀರ್ಣಗಳು ಓಜುನ ಅಸಾಧಾರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಿಗೊಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಮಗ ಕೊಯಿಚಿಯ ಮುಜುಗರಗಳಲ್ಲಿ, ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗನೇ ಎಷ್ಟು ದೂರವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಆತಂಕದ ನಡುವೆ, ಆತನ ಚಿಕ್ಕ ಮಗು, ಈ ಅಜ್ಜ ಅಜ್ಜಿ (ಶುಕಿಷಿ ಮತ್ತು ಟೋಮಿ) ಯರ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕರುಳಿಂದ ಹರಿದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಮಗನೇ ದೂರಾದನೋ ಎನಿಸುವಾಗ, ದೂರದ ಈ ಮೊಮ್ಮಗ ಹತ್ತಿರವೆನಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಟೋಮಿ, ಮೊಮ್ಮಗನ ಜೊತೆ, ಮನೆಯಾಚೆ ದೂರ ಕಾಣುವ ಹಸಿರು ತೆರಪಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ಕೂತಿದ್ದಾಳೆ. ಮನೆಯ ಕಿಟಕಿಯಿಂದ ಅವರು ಕೂತದ್ದನ್ನು ಕಾಣುವ ಶುಕಿಷಿ, "ಅಗೋ ಅಲ್ಲಿದ್ದಾರಲ್ಲ!" ಎಂದು ಸೂಚಿಸಿ ಉದ್ಗರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಟ್ಟನೆ ಛೇದಗೊಂಡು ಅವರು ಕೂತಲ್ಲಿಗೆ ದೃಶ್ಯಪಲ್ಲಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಜ್ಜಿ ಟೋಮಿ, ಆ ಚಿಕ್ಕ ಮಗುವನ್ನು ಆಳೆದು ನೋಡುತ್ತ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಆಲೋಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ, "ನೀನು ದೊಡ್ಡವನಾಗಿ ಡಾಕ್ಟರ್ ಆಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಾನು ಎಲ್ಲಿರುತ್ತೇನೋ !" ಎಂದು ಉಸಿರುಗರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಮೂರು ನಾಲು ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಈ ಚಿಕ್ಕ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಆ ಹ್ರಸ್ವದಲ್ಲೇ ಕುಟುಂಬಸಂಬಂಧಗಳ ಸಮಸ್ತ ಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನೂ

ಕರುಳ್ಳಮಾಲೆಯ ಹೊಬಿಡಿಸಿಟ್ಟಂತೆ ಬೆಳಕಿಗೆತ್ತಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಓಜುನನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿ, ಯಥಾಸ್ಥಿತಿವಾದಿ, ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಎಂದೆಲ್ಲ ಭಾವಿಸಿದವರುಂಟು. ಆದರೆ, ಆತನಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೆನಿಸುವ ಒಂದೇ ಕ್ರಿಯೆ— 'ಇರುವುದನ್ನು' ಕಾಣುವುದು, 'ಅರಿಯುವುದು'.

ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲೇ 'ಕುಟುಂಬಲೋಕದ ದ್ರಷ್ಟಾರ'ನಾಗಿ ಆತ ಏಕೈಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

೩೧. ಲಾ ಸ್ಟ್ರಾಡಾ

LA STRADA (THE ROAD)

ಹೆದ್ದಾರಿ

ಇಟಲಿ/೧೯೫೪/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೧೧೮ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಫೆಡರಿಕೊ ಫೆಲಿನಿ

ಮಾನವ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಹೊಸ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ, ಪ್ರಗತಿಪಥದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಭ್ರಾಂತಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೆಮ್ಮದಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಯುರೋಪ್, ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಸಂಭವಿಸಿದಾಗ ತಲ್ಲಣಿಸಿತು. ಯುದ್ಧ ಮುಗಿಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ನೆಮ್ಮದಿಯ ಕನಸುಗಳೆಲ್ಲ ಛಿದ್ರಗೊಂಡು ಅದು ಹೊಸ ರೂಕ್ಷ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಯುದ್ಧದ ವಿನಾಶದಿಂದಾಗಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡ ಕಾರ್ಪಣ್ಯ ಕಷ್ಟಕೋಟಲೆಗಳು, ಜನ ತಮ್ಮ ಪರಿಸರದ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದವು. ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ನಂಬಿಕೊಂಡ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ತೀವ್ರ ಪುನರಾಲೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾದ್ದು ಅತ್ಯಗತ್ಯವೆನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಯುದ್ಧದ ವಿನಾಶದಿಂದ ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳು ನಿರ್ನಾಮಗೊಂಡಿದ್ದು ಚಿತ್ರಕರ್ತರು ಬೀದಿಗಿಳಿದು ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡಬೇಕಾದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯವೆನ್ನಿಸಿದ್ದಾಗ, ಎಲ್ಲ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೇ ಸ್ವಪ್ನಲೋಕದ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಓಲಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ 'ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥ'ವೆಂಬ ಚಿತ್ರ ಚಳುವಳಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡಿತು. ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಪರಿಣತಿಯಾಗಿ BICYCLE THIEVESನಂಥ ಚಿತ್ರ ಹೊರಬಂದಿತು.

ಇದರ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಕ್ರಮೇಣ ಭೌತಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳುತ್ತ,

ಯುದ್ಧದ ತತ್ಕ್ಷಣದ ದಾರುಣ ಸ್ಮೃತಿಗಳು ಜನರ ಮನಸ್ಸಿಂದ ನುಸುಳಿಸತೊಡಗಿದ ಮೇಲೆ ಹಾಗೂ ಭಯಹಿಂಸೆಗಳು ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ತಳಕ್ಕಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ—ಆಗ, ಬದುಕಿನ ಬಹಿರಂಗ ವಲಯದ ಕಡೆಗೇ ಆತನಕ ಹೆಚ್ಚು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತಗೊಂಡಿದ್ದ ಧೀಮಂತರ ಚಿಂತನ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗವಲಯದ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹರಿಯತೊಡಗಿತು. ಯುದ್ಧ ಶೋಷಣೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅಭಿನ್ನ ಅಂಗವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆ ಮೂಲತಃ ಮನುಷ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಆಗಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಮಾನವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೇ ಆಳದಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸಿ ನೋಡಬೇಕಾದ್ದು ಅಗತ್ಯವೆನ್ನಿಸತೊಡಗಿತ್ತು. ಕಲೆಯಿದರೂ ಮಾನವನ ಅಂತರಂಗದ ಗೂಢಗಳನ್ನು ತಡಕಿನೋಡುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂದಾದವು. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಆಸಕ್ತಿ ಕೂಡ ಈ ದಿಶೆಗೆ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡಿತು. 'ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥ' ಆದಾಗಲೇ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತ್ತಾದ ಕಾರಣ ಚಿತ್ರಕರ್ತರು ಸಾಧನೆಯ ಹೊಸ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದೂ ಅವಶ್ಯವಿತ್ತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ, ಮುಂದಿನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಚಳುವಳಿ ಎನ್ನಬಹುದಾದ 'ಹೊಸ ಅಲೆ' (NOUVELLE VAGUE = NEW WAVE) ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು.

'ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥ'ದ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಮಧ್ಯೆ ಸೇತುವೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂಥ ಕೃತಿ, LA STRADA. ತಾನು 'ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥ'ಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು ಎಂದು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಫೆಲಿನಿ ೧೯೫೪ರಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರ 'ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥ'ವನ್ನು ಮೀರಿ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗವೊಂದಕ್ಕೆ ದಿಕ್ಕು ಸವರಿಟ್ಟಿತು.

ಇಟಲಿಯ ಫೆಡೆರಿಕೊ ಫೆಲಿನಿ (ಹುಟ್ಟು : ೧೯೨೦) ಹೊಸ ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕಾರರ ತಂಡ ಸೇರಿಕೊಂಡು ತಿರುಗಿದವನು. ಅನಂತರ ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರಲೇಖಕನಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ; ಹಾಸ್ಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರಲೇಖನಕಾರನಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ. ಮುಂದೆ, ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥ(ನಿಯೋ ರಿಯಲಿಸಮ್)ದ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ (OPEN CITY / PAISAN / THE MIRACLE / THE LITTLE FLOWER OF ST. FRANCIS ಇತ್ಯಾದಿ) ಚಿತ್ರಲೇಖಕನಾಗಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ. ಕ್ರಮೇಣ ತಾನೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ. VARIEIY LIGHTS (೧೯೫೦–ಜಂಟಿ ನಿರ್ದೇಶನ) THE WHITE SHEIK (೧೯೫೧), I VITELLONI (೧೯೫೩)—ಇವು ಆತನ ಪ್ರಾರಂಭದ ಚಿತ್ರಗಳು. ಆತನ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಚಿತ್ರ LA STRADA (೧೯೫೪) ಅತ್ಯಲ್ಪ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ವೆಚ್ಚದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದದ್ದು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು : CABIRIA (೧೯೫೭), LA DOLCE VITA (೧೯೬೦), EIGHT AND A HALF (೧೯೬೩), JULIET OF THF SPIRITS(೧೯೬೫), SATYRICON (೧೯೬೯),

THE CLOWNS (೧೯೭೦), ROMA (೧೯೭೨), AMARCORD (೧೯೭೪) ಇತ್ಯಾದಿ, ಈತನ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದ ಚಿತ್ರಗಳು (CABIRIAವರೆಗಿನವು) ವಾಸ್ತವತೆಯೇ ಲಕ್ಷ್ಯ ಎಂದುಕೊಂಡರೂ ನಿಜವಾಗಿ, ವಾಸ್ತವತೆಯ ಸೀಮಿತತೆಯಿಂದ ಹೊರಕ್ಕೆ ಜಿಗಿದು ಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೇ ಹೆಣಗುತ್ತಿದ್ದಂಥವು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಫೆಲಿನಿ, ತಾನು ನಿಯೊ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಎಂದು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟ—EIGHT AND A HALF, SATYRICON ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳ, ಆತ್ಮನಿಷ್ಠ ಅನುಭವಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಅತಿ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಲು ಹವಣಿಸಿದ ಘಟ್ಟ. ಮೂರನೆಯ ಘಟ್ಟ—THE CLOWNS, ROMA, AMARCORD ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ, ಪುನಃ ಹಿಂದಿನಂತೆ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಮರಳಿ ವಾಸ್ತವದ ಮೂಲಕವೇ ಅತಿವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು.

೧೯೪೩ ರಲ್ಲಿ ಫೆಲಿನಿ, ಗಿಯುಲಿಯೆಟ್ಟಾ ಮಸಿನಾ ಎಂಬ ನಟಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದ. LA STRADA, CABIRIA ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಕೆ, ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ಜೀವಾಳವೆನ್ನುವಂತಿರುವ ಅಸಾಧಾರಣ ಅಭಿನಯ ನೀಡಿದ್ದಾಳೆ.

LA STRADAದ ಹಂದರ ಹೀಗೆ:

ಗೆಲ್ಸೊಮಿನಾ ಅರೆಹುಚ್ಚಳಿನಂತಿರುವ ಪೆದ್ದು ಹುಡುಗಿ. ಸಮುದ್ರ ತೀರದ ಪಟ್ಟಣವೊಂದರಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಆಕೆಯ ತಾಯಿ, ಆಕೆಯನ್ನು ಜಂಪಾನೊ ಎಂಬಾತನಿಗೆ ಮಾರಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಜಂಪಾನೊ ಕಸರತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಉದರಂಭಣ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾತ; ಮೂರ್ಖ, ಹುಂಬ, ಕ್ರೂರಿ. ಊರೂರು ತಿರುಗುತ್ತ, ತನಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಒಂದೇ ಕಸರತ್ತನ್ನು (ಎದೆಗೆ ಕಬ್ಬಿಣದ ಸರಪಳಿ ಬಿಗಿದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಎದೆಯ ಮಾಂಸಖಂಡಗಳ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ತುಂಡು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವುದು) ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಅಲೆಮಾರಿ. (ಗೆಲ್ಸೊಮಿನಾಳ ಅಕ್ಕನನ್ನೂ ಹೀಗೇ ಒಯ್ದಿದ್ದ ಎನ್ನುವುದು ನಮಗೆ ಮುಂದೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಆಕೆ ಏನಾದಳೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಗೂಢವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.) ಜಂಪಾನೊ ಹತ್ತಿರ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಗಾಡಿಯಿದೆ. ಅದು, ಕುದುರೆ ಗಾಡಿ ಮತ್ತು ಟ್ರಕ್‌ಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಆಕಾರವುಳ್ಳ, ಎದುರಿಗೆ ಮೋಟಾರ್ ಸೈಕಲ್ ಜೋಡಿಸಿರುವ ಒಂದು ವಿಲಕ್ಷಣ ವಾಹನ. ಈ ಬಂಡಿ ಆತನ ಸಂಚಾರಕ್ಕೂ ಬರುತ್ತದೆ, ನಿಂತಲ್ಲಿ ವಸತಿಯ ಸ್ಥಳವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಗೆಲ್ಸೊಮಿನಾ ಆತನ ಜೊತೆ ತೊತ್ತಿನ ಹಾಗೆ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ಆತನ ಪರಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕು. ಆತ ಆಕೆಯನ್ನು ಪಶುವಿನ ಹಾಗೆ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಯಿಗೆ ಆಟ ಕಲಿಸುವ ಹಾಗೆ, ಅದೇ ನಿರ್ಮಮತೆ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳಿಂದ ಆತ, ಆಕೆಗೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವು ಚಿಲ್ಲರೆ ಕೋಡಂಗಿ ಆಟಗಳನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ದಾರಿ ಹಿಡಿದು

ನಡೆಯುತ್ತ, ಊರು-ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯುವ ಏಕತಾನತೆಯ ಬೇಸರದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ, ಆತನ ನಿರ್ದಯತೆಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ತಾನು ಯಾರಿಗೂ ಯಾತಕ್ಕೂ ಬೇಡದವಳು ಎಂಬ ವಿಫಲತೆಯ ಭಾವನೆ ಗೆಲ್ಸೊಮಿನಾಳನ್ನು ದಾರುಣವಾಗಿ ಘಾಸಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ, ಕಾಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಇಂಥ ದಾರುಣ ಭಾವನೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಸುತ್ತಣ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಾಣುವ ಬೆರಗನ್ನಾಗಲೀ ಆತನಲ್ಲಿ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆಕೆಯ ಹಂಬಲಕ್ಕೆ ಜಂಪಾನೊ ಅವಕಾಶ ಕೊಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಕೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೆರಳುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಆತ ಅವಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಚಳಿಗಾಲ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅವರು, ನಾರಂಬದಿಯ ಸರ್ಕಸ್ ತಂಡವೊಂದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆ ತಂಡದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಕಸರತ್ತು ಕೋಡಂಗಿತನಗಳಿಂದ ಜನರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವ ಮಟ್ಟೊ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ವಿಚಿತ್ರ ಕೋಡಂಗಿ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಗೆಲ್ಸೊಮಿನಾಗೆ ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಗೆ, ಕುತೂಹಲ. ಒಮ್ಮೆ ಆತ ತಮಾಷೆಯಾಗಿ ಜಂಪಾನೊನನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿದಾಗ, ನಗುವನ್ನೇ ತಿಳಿಯದ ಈ ಒರಟು ಮನುಷ್ಯ ಅವನಿಗೆ ಚೂರಿ ಹಾಕಲು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ಬಂಧಿತನಾಗಿ ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಪೋಲೀಸ್ ಸ್ಟೇಶನ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಳೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಗೆಲ್ಸೊಮಿನಾಗೆ ಜಂಪಾನೊನಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಾತ್ರಿ. ಆ ರಾತ್ರಿ, ಮಟ್ಟೊ ಈಕೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಸ್ತುವೂ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಲ್ಲ, ಈಕೆ ಕೂಡ ಅನುಪಯುಕ್ತವಲ್ಲದೆ ಗಣನೀಯವಾದವಳು ಎಂಬ ಆಸೆ ಭರವಸೆಗಳನ್ನು ಈಕೆಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಮರುದಿನ, ಜಂಪಾನೊ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದಮೇಲೆ, ಆತ ತನ್ನನ್ನು ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಭರವಸೆಯಿಂದ ಕಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಕಡೆಗೂ ಆತ ಆಕೆಯನ್ನು ಅಗಣ್ಯವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿ ಕಡೆಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸರ್ಕಸ್ ತಂಡವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇಬ್ಬರೂ ಮೊದಲಿನ ಹಾಗೇ ಸಂಚಾರ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಸಂಚಾರ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟೋ ದಿನಗಳು ಕಳೆದ ಮೇಲೆ ಮುಂದೊಮ್ಮೆ, ನಿರ್ಜನ ಹೆದ್ದಾರಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಟ್ಟೊ ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಎದುರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಜಂಪಾನೊ ಸೇಡಿನ ಕಿಚ್ಚಿನಿಂದ ಆತನನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಏಟಿನಿಂದ ಮಟ್ಟೊ ಸತ್ತೇ ಹೋದಾಗ, ಈತ ಹೆದರಿ, ಮೋಟಾರ್ ಅಪಘಾತದಿಂದ ಆತ ಸತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಪಲಾಯನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಒಂದು ಕಡೆ ಅವನ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯೇ ಕಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಗೆಲ್ಸೊಮಿನಾ ಮಟ್ಟೊನ ಸಾವನ್ನು ನೆನೆಸಿನೆನೆಸಿ ಗೋಳಾಡುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಕ್ರುದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ, ದಿಙ್ಮೂಢನಾಗುತ್ತಾ, ಚಳಿಗಾಲದ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರ್ವತಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಆಕೆ

ಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹಾಕಿ ಪಲಾಯನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲ ಸಂದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಜಂಪಾನೊ ಮತ್ತಾವುದೋ ಸರ್ಕಸ್ ತಂಡ ಸೇರಿ ಸಮುದ್ರ ತೀರದ ಪಟ್ಟಣವೊಂದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಿನ, ಪಾರಿಯ ಬದಿಯಲ್ಲಿ, ಗೆಲ್ಸೋಮಿನಾ ಯಾವಾಗಲೂ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡಿನ ಸೊಲ್ಲನ್ನು ಕೇಳಿ ಚಕಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹುಡುಕಿ ಹೋಗಿ ಕೇಳಿದಾಗ, ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಇಲ್ಲೇ ತೀರಿಕೊಂಡ ಹೆಂಗಸೊಬ್ಬಳು ಈ ಹಾಡನ್ನು ಕಲಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಳು ಎಂಬ ಉತ್ತರ ಬರುತ್ತದೆ. ಗೆಲ್ಸೋಮಿನಾ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದು ತೀರಿಕೊಂಡಳು ಎಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ, ತನ್ನ ಕಳಂಕ ಮತ್ತು ಏಕಾಂಗಿತನಗಳು ಆತನ ಅಂತಃಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕಾಡತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ದಾರುಣ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಜಂಪಾನೊ ಕಡಲ ಕರೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಸಿದು ಕೂತು ಅಳತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

LA STRADA ಫೆಲಿನಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಇಡೀ ಸಿನೆಮಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಪೂರ್ವವಾದ್ದು, ಅಪರೂಪವಾದ್ದು. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಫೆಲಿನಿ, ನಿಯೊರಿಯಲಿಸ್ಟರಂತೆ ಆವರಣ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತಟ್ಟನೆ ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತು, ಮಾನವ ಅಂತರಂಗದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ತೆರೆದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲೇ ಯಾವುದೇ ತುಣುಕನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡರೂ ಅದು ಹಸಿ ವಾಸ್ತವದ ತುಣುಕೇ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಗೆಲ್ಸೋಮಿನಾ, ಜಂಪಾನೊ, ಮಟ್ಟೊ—ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಬಾಳುವೆ ಬಡಿದಾಟಗಳ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವೂ ಅಷ್ಟು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ–ನಿಜವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ವಾಸ್ತವನೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ, ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಜಂಪಾನೊ ಮಟ್ಟೊ ಹಾಗೂ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಗೆಲ್ಸೋಮಿನಾಳದ್ದು ಕೂಡ, ಮೂಲವೇ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಲಕ್ಷಣ ಮಂದಿ ಎಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆದುಬಂದರು ಎಂಬುದು ಊಹೆಗೂ ಅಗೋಚರವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲರೂ ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ತಟ್ಟನೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಧುಮುಕಿ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ನಮಗೆ ಕಾಣುವ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವರ ವಯಸ್ಸು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡ ತೀರ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬಿಡುವಂತೆ ನಟರನ್ನು ಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಫೆಲಿನಿ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗೆಲ್ಸೋಮಿನಾ (ಫೆಲಿನಿಯ ಪತ್ನಿ ಮಸಿನಾ) ಪಾತ್ರ ತೀರಾ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಎಂಟು ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ಬಾಲಕಿಯ ಅಬೋಧ ಮುಗ್ಧತೆ ಸ್ಥಿರ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಆಕೆಯ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಆಕೆಯ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ವಯೋಮಾನವೇ ಅಗೋಚರವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಿಂತಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆ ಊರೂರು ತಿರುಗುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಈ ಮಂದಿಯನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ನಾವು ಯಾವ ಊರನ್ನೂ ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಾವು ಕಾಣುವುದೆಲ್ಲ ಸ್ಪಷ್ಟ

ಚಹರೆಯಿಲ್ಲದ ಊರ ಹೊರಗಿನ ಬಯಲು. ಖಚಿತ ರೂಪವಿಲ್ಲದ ದಾರಿಯಂಚಿನ ನೆಲ ಮುಂತಾದುವನ್ನೇ. ಪೋಲೀಸ್ ಠಾಣೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ, ಪಟ್ಟಣದ ಸಾಲು ಕಟ್ಟಡಗಳ ಬೀದಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ, ಅದು ಖಾಲಿ ಮಾಡಿಸಿಟ್ಟಂತೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರ್ಜನವಾಗಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಚಿತ್ರದ ತುಂಬ ಹಸಿ ವಾಸ್ತವತೆ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಎಡೆಯೆಡೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಆವರಿಸುವ ಅಮೂರ್ತತೆಯ ಪ್ರಭಾವಲಯ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿ, ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಲೋಕದ ತೇಜಸ್ಸು ಬಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಫೆಲಿನಿ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಸುಯೋಜಿತ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ, ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸಡಿಲುಸಡಿಲಾಗಿ ಪೋಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ಒಂದು 'ಪ್ರಸಂಗಮಾಲಿಕೆ' ಎನ್ನುವಂತಿದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ, ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಯಾವುದೋ ಮದುವೆಯ ಔತಣಕೂಟಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತೇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಅತ್ಯನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ, ಜಾನಪದ ವಾದ್ಯಗಾರರ ತಂಡವೊಂದು ವಾದ್ಯ ಬಾರಿಸುತ್ತ ಬಯಲಂಚಿನ ದಿಗಂತದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಕೊಂಡು, ಗಂಭೀರವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದು ತೆರೆಯನ್ನು ತುಂಬಿ ಅನಂತರ ಬಂದ ಹಾಗೇ ನಡೆದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಜಂಪಾನೊ ಗೆಲ್ಸೊಮಿನಾಳನ್ನು ಗದರಿಸಿಬಿಟ್ಟು, ಬೇರೊಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣಿನ ಜತೆ ಮೋಟರ್ ಸೈಕಲ್ ಹತ್ತಿ ಧಾವಿಸಿ ಹೊರಟುಹೋದಾಗ, ಒಂದು ಬೆತ್ತಲೆ ಕುದುರೆ ಮೆರವಣಿಗೆಯ ನಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಾದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಗತ್ಯವೆನ್ನಿಸದ ಇಂಥ ಸಂಗತಿಗಳು, ತೀರ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ತೀರ ವಾಸ್ತವವೇ ಆಗಿರುವ ಇಂಥವು, ಕಥೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಔಚಿತ್ಯ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳದ ಕಾರಣ, ಅತ್ಯನಿವಾರ್ಯವೆಂದು ಅಭಿನ್ನವೆಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳದ ಕಾರಣ ಇವು ಕಥೆಯ ಸುತ್ತ ಒಂದು ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ.

ಬಹಿರಂಗ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅಷ್ಟು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಇದು ನಮ್ಮದೇ, ಪ್ರಸ್ತುತದ್ದೇ ಎನ್ನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಫೆಲಿನಿ, ತಟ್ಟನೆ, ವಾಸ್ತವೋತ್ತರಕ್ಕೆ ಜಿಗಿದು ಮನುಷ್ಯಜೀವಿಗಳ ಅಂತರಂಗದ ಅಜ್ಞಾತವಾಸ್ತವವನ್ನು ತಡಕಿನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ಅನುವುಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಕಥೆ, ಸಮುದ್ರತೀರದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ, ಗುಡ್ಡ ಕಾಡು ಬಯಲು ಪಟ್ಟಣಗಳ ಹಲವು ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಯುವ ಹೆದ್ದಾರಿಯಾಗಿ, ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಸಮುದ್ರತೀರಕ್ಕೇ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಚಕ್ರಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ, ವಸಂತ ವರ್ಷ ಶಿಶಿರಗಳ ಋತುಚಕ್ರದ ಲಯಕ್ಕೆ ಹೆಜ್ಜೆಹಾಕುತ್ತ ಬದುಕಿನ ಯಾತ್ರೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಬಂದು ತಂಗಿದಾಗ, ಗೆಲ್ಸೊಮಿನಾ ಟೊಮ್ಯಾಟೊ ಬೀಜ ಹುಗಿದು ನೀರೆರೆಯುತ್ತಾಳೆ.

ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಜಂಪಾನೊ ಬಂದು ಮುಂದಿನ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೊರಡಲು ಆತುರಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೆಟ್ಟ ಬೀಜ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆದು ಗಿಡವಾಗಿ ಹೂಹಣ್ಣು ಬಿಡುವ ತನಕ ಕಾಯಲು ವ್ಯವಧಾನವಿಲ್ಲದ ಯಾತ್ರೆ ಅದು. ಇಂಥದೊಂದು ಚರಪ್ರತಿಮೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ವರ್ತಮಾನದ ಬಹಿರಂಗವಾಸ್ತವವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗವಾಸ್ತವದ ಪದರುಪದರುಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗಸತ್ಯದ ಮಿಂಚುಗಳನ್ನು ಹೊಳೆಸುತ್ತ ಸಾಗುತ್ತದೆ LA STRADA.

ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರೌರ್ಯ ಒರಟುತನಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ಆತನ ಒಂಟಿತನ, ನಿಸ್ಸಹಾಯಕತೆ, ಪ್ರೀತಿಯ ಕಾತರಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕ್ರೌರ್ಯ ಹಿಂಸೆಗಳನ್ನು ಅಂಥ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಫೆಲಿನಿ, ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ತೊಳಲಾಡುವ ಅಪ್ಪಟ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ; ಮನುಷ್ಯವರ್ಗವನ್ನೇ ತೀವ್ರ ಉದ್ರೇಕದಿಂದ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ—ಎಂಥದೇ ಪ್ರಮಾದಮಾಡಿದರೂ ಸರಿ, ಮಗುವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸದೇ ಇರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಲ್ಲವೆ, ಹಾಗೆ. ಫೆಲಿನಿಯ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ, "ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿಯೂ ಮನುಷ್ಯ ಪಾಪಿಯಲ್ಲ, ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆತ ಸಂತನೇ. ಆದರೆ, ಮೂರ್ಖ ಸಂತ!"

೩೨. ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ
ಕಿರುದಾರಿಯ ಹಾಡು
ಇಂಡಿಯಾ (ಬಂಗಾಳಿ)/೧೯೫೫/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೧೫ ನಿಮಿಷ

೩೩. ಅಪರಾಜಿತೊ
ಸೋಲದವಳು
ಇಂಡಿಯಾ (ಬಂಗಾಳಿ)/೧೯೫೬/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೧೩ ನಿಮಿಷ

೩೪. ಅಪೂರ್ ಸಂಸಾರ್
ಅಪೂನ ಪ್ರಪಂಚ
ಇಂಡಿಯಾ (ಬಂಗಾಳಿ)/೧೯೫೯/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೦೬ ನಿಮಿಷ
ಮೂರೂ ಚಿತ್ರಗಳ
ನಿರ್ದೇಶನ: ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯ್

'ರಶೋಮೊನ್' ಚಿತ್ರ, ಜಪಾನ್‌ನ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಡೆಗೆ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಇಡೀ ವಿಶ್ವದ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆದ ಹಾಗೆ, 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ' ಇಂಡಿಯಾದ

ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಡೆಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಿತು.

ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಲುಮಿಯೆರ್ ಸಹೋದರರು ಸಿನೆಮಾ ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟ ಆರೇಳು ತಿಂಗಳುಗಳಲ್ಲೇ ಮುಂಬೈನಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡವು. ಇಂಡಿಯಾ ರಷ್ಯಾಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ದಿನದಂದು (೧೮೯೬ರ ಜುಲೈ ೭) ಸಿನೆಮಾದ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯಿತು. ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷ ಕಳೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನವರೇ ಚಿತ್ರೀಕರಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ದಾದಾಸಾಹೇಬ್ ಫಾಲ್ಕೆಯಂಥ ಸಾಹಸಿಗಳು ಭಾರತೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸಲು ಹೆಣಗಿದರು. ಕ್ರಮೇಣ, ಚಲನಚಿತ್ರ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಮುಂಬೈ, ಕಲ್ಕತ್ತ, ಮದ್ರಾಸುಗಳು ಕೇಂದ್ರಗಳಾದವು. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ, ತಯಾರಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೇ ಎರಡನೆಯದಾಗಿತ್ತು. (ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ಥಾನ ಜಪಾನ್ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು.) ಮುಂದೆ ಕೂಡ, ನಮ್ಮ ಚಿತ್ರೋತ್ಪಾದನೆ, ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶ್ವದ ಒಂದು ಎರಡನೆಯ ಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೇ ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಜನಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಭಾವವಾದರೂ ಸಣ್ಣದಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಸಿನೆಮಾ ಉಂಟುಮಾಡಿರುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನಾಗಲೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ ಹೋರಾಟದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ ರಾಷ್ಟ್ರಭಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಲೀ ಈಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ತನ್ನ ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಂಗತಿಯನ್ನಾಗಲೀ ಅಲ್ಪವೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತಾವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ಹೊಸತನ್ನು ಹಬ್ಬಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ನಮ್ಮ ಸಿನೆಮಾ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯಗಳು ಒಗ್ಗೂಡಿಕೊಂಡ ಸಿನೆಮಾದ ಅನನ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಮರ್ಥವಾದ ಹೊಸ ಸಮೂಹಸಂಪರ್ಕಸಾಧನವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಾಣ್ಮೆ ನಮಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಲಿಲ್ಲ. (ಪ್ರಾಯಶಃ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿನಂತೆ ಇನ್ನೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಗರ ನಾಗರಿಕತೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದುದರಿಂದ, ಸಿನೆಮಾ ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ.) ಸೆಲ್ಯುಲಾಯ್ಡ್ ಬಳಸಿ ನಾವು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು, ನಾಟಕ ನೃತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದವುಗಳ 'ಹೋಲ್ಡ್ ಆಲ್'ನ್ನೇ.

ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇಂಡಿಯಾ ಕೊಟ್ಟ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಗಣನೀಯ ಕಾಣಿಕೆ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯ್ ಅವರ 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ'. ಅದು ಹೊರ ಬಂದದ್ದು ೧೯೫೫ರಲ್ಲಿ. ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹತೋಟಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ವಿಶ್ವ

ಚಲನಚಿತ್ರ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರಾಯ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಈ ಚಿತ್ರ, ೧೯೫೬ ರ ಕ್ಯಾನ್ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಇದರಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರ, ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ, ಇಂಡಿಯಾದ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಡೆಗೆ ವಿಶ್ವದ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯಿತು. (೧೯೫೪ ರಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗಳಿಸಿದ 'ರಶೋಮೊನ್' ಚಿತ್ರ, ಆ ಮೂಲಕ, ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಡೆಗೆ ವಿಶ್ವದ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ, ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಜಗತ್ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳು ತಯಾರಾಗಿದ್ದವು. ಹೊರ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅದು ಅಷ್ಟಾಗಿ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಡೆದೇ ಇರಲಿಲ್ಲ.)

'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ' ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮೇರುಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ಈಗ ಭದ್ರ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯ್, ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ:

"ನಾನು ೧೯೨೧ ರಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ನನ್ನ ಅಜ್ಜ ಹಿರೆ ರಾಯ್ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಲೇಖಕರೂ ಸಂಗೀತಜ್ಞರೂ ಆಗಿದ್ದವರು. ಅವರು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಾಧುನಿಕವಾದ ಒಂದು ಮುದ್ರಣಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದರು; ಮಕ್ಕಳ ನಿಯತಕಾಲಿಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನನ್ನ ತಂದೆ ಸುಕುಮಾರ ರಾಯ್ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತ ಲೇಖಕರು. ಮುದ್ರಣಸಂಸ್ಥೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದರು. ಅವರು ತನ್ನ ಮೂವತ್ತೊಂಭತ್ತನೆಯ ವಯಸ್ಸಲ್ಲಿ ತೀರಿಕೊಂಡರು.

ಆಗ ನನಗೆ ಇನ್ನೂ ಎರಡು ವರ್ಷ: ಮುಂದೆ ಕುಟುಂಬದ ಆರ್ಥಿಕ ಅವಲಂಬನೆಗಳೆಲ್ಲ ಕಳಚಿಹೋಗಿ ನನ್ನ ತಾಯಿಯೇ ನನ್ನನ್ನು ಸಾಕಬೇಕಾಯಿತು. ಆಕೆ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಪಾಧ್ಯಾಯಿನಿಯಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ನನ್ನನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದಳು. ನಾನು ಸೋದರ ಮಾವನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಮುಂದೆ ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ಪ್ರೆಸಿಡೆನ್ಸಿ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಡಿಗ್ರಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡೆ (೧೯೪೦). ನನಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಚಿತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದ ಕಾರಣ ಮುಂದೆ ನಾನು ಶಾಂತಿನಿಕೇತನಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಮಾಡಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕುಟುಂಬದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್ ಆಗ ಬದುಕಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿ ಎರಡೂವರೆ ವರ್ಷ ಕಲಿತು ಕಲ್ಕತ್ತಾಕ್ಕೆ ಮರಳಿ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಅನಂತರ, ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ಜಾಹಿರಾತು ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ (ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಂಸ್ಥೆ) ಚಿತ್ರಕಾರನಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡೆ. ಹತ್ತು ವರ್ಷ ದುಡಿದಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿನ 'ಕಲಾ ನಿರ್ದೇಶಕ'ನಾದೆ.

ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಸಿನೆಮಾ ನನ್ನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಆದು ನನ್ನ

‘ಹವ್ಯಾಸ’ವಾಯಿತು. ೧೯೪೭ ರಲ್ಲಿ ನಾನೊಬ್ಬ ಸಂಸ್ಥಾಪಕ ಸದಸ್ಯನಾಗಿ, ಕಲ್ಕತ್ತಾ ಫಿಲ್ಮ್ ಸೊಸೈಟಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆವು. ಅಲ್ಲಿ, ಹಲವಾರು ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ಸಲ ನೋಡಿದೆ. ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್ ಚಿತ್ರವನ್ನು ‘ಕೆಲವು ಡಜನ್’ ಬಾರಿ ನೋಡಿದೆ. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತ ಅನೇಕ ಮೌಲಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡೆ. ಮುಂದೆ ನನಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸೋವಿಯತ್ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪುಡೊವ್‌ಕಿನ್‌ನ ಜೊತೆ ಸಂಪರ್ಕ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ೧೯೪೯ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಿರ್ದೇಶಕ ಜೀನ್ ರೆನ್ವೊರ್ ತಮ್ಮ ‘ರಿವರ್’ ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಕಲ್ಕತ್ತಾಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾಗ, ನನಗೆ ಅವರ ಸಂಪರ್ಕಲಾಭವಾಯಿತು. ಅವರಲ್ಲಿ ‘ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ’ ಚಿತ್ರ ಮಾಡುವ ನನ್ನ ಕನಸನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ಅವರು ನನ್ನನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದರು. ೧೯೫೦ ರಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಸಂಸ್ಥೆ ನನ್ನನ್ನು ಕೆಲಸದಮೇಲೆ ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಕಳಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿ ನಾನು ವಿಶ್ವಚಲನಚಿತ್ರದ ಮೇರುಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿತು.

ಅದೇ ವರ್ಷ ಕಲ್ಕತ್ತಾಕ್ಕೆ ಮರಳಿದೊಡನೆ ‘ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ’ಯ ಚಿತ್ರಲೇಖನ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರಲೇಖನದಲ್ಲಿ, ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಐದುನೂರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಸಿಗಬಹುದೇ ಎಂದು ಹುಡುಕಾಡಿ ನಿರಾಶನಾದೆ. ಕಡೆಗೆ, ಹೇಗೇ ಆಗಲಿ, ನಾವೇ ಮೂವರು ಮಿತ್ರರು (ಆಗಿನ್ನೂ ಸ್ತಬ್ಧಛಾಯಾಗ್ರಾಹಕರಾಗಿದ್ದ ಸುಬ್ರತೊ ಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ಕಲಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬನ್ಸಿ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ) ಕೂಡಿ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದೆವು.”

ಅನೇಕಾನೇಕ ಕಷ್ಟಕೋಟಲೆಗಳನ್ನು ದಾಟಿ, ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ವರ್ಷ ಕೆಲಸ ಪೂರ್ತಿ ನಿಂತುಹೋಗಿ, ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ‘ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ’ ಚಿತ್ರ ಹೊರಬಂದದ್ದು ೧೯೫೫ ರಲ್ಲಿ. ಮರುವರ್ಷವೇ (೧೯೫೬) ಅವರು, ಚಿತ್ರದ ಎರಡನೇ ಭಾಗವಾದ ‘ಅಪರಾಜಿತೊ’ವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದರು. ಮೂರನೆಯ ಭಾಗವಾದ ‘ಅಪೂರ್ ಸಂಸಾರ್’ ನಿರ್ಮಾಣವಾದದ್ದು ೧೯೫೯ ರಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು (೧೯೫೭ ಮತ್ತು ೧೯೫೮ ರಲ್ಲಿ) ಅವರು, ಶೈಲಿಯ ವೈವಿಧ್ಯ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಂಬಲದಿಂದ, ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾದ ಎರಡು ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ, ‘ಪರಾಶ್ ಪತ್ಥರ್’ ಮತ್ತು ‘ಜಲಸಾ ಘರ್’ ಎಂಬ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರು.

ಮೊದಲ ೩–೪ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ತನಕವೂ ‘ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಪಕ’ನಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದ ರಾಯ್, ಅನಂತರ, ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಕಾರವೃತ್ತಿಗೆ ರಾಜೀನಾಮೆ ಕೊಟ್ಟು ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಪಕನಾಗಿ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ‘ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ’ಯಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ, ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ವಿಶ್ವದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳು

ದೊರೆಯುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಈಗ ಅವರು ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ಮಾಪಕರ ಮೊದಲ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ.

ರಾಯ್ ಅವರ ಈ ತನಕದ ಚಿತ್ರಗಳು ಇವು :

೧. ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ (೧೯೫೫) ೨ ಅಪರಾಜಿತೊ (೧೯೫೬) ೩. ಪರಾಶ್ ಪತ್ಥರ್ (೧೯೫೭) ೪. ಜಲಸಾ ಘರ್ (೧೯೫೮) ೫ ಅಪೂರ್ ಸಂಸಾರ್ (೧೯೫೯) ೬. ದೇವಿ (೧೯೬೦) ೭. ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್ (ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಚಿತ್ರ-೧೯೬೧) ೮. ತೀನ್ ಕನ್ಯಾ (೧೯೬೧) ೯. ಕಾಂಚನಜಂಗಾ (ಮೊದಲ ವರ್ಣ ಚಿತ್ರ-೧೯೬೨) ೧೦. ಅಭಿಜನ್ (೧೯೬೨) ೧೧. ಮಹಾನಗರ್ (೧೯೬೩) ೧೨ ಚಾರುಲತಾ (೧೯೬೪) ೧೩. ಕಾಪುರುಷ್ ಓ ಮಾಪುರುಷ್ (೧೯೬೫) ೧೪. ನಾಯಕ್ (೧೯೬೬) ೧೫. ಚಿರಿಯಾ ಖಾನಾ (೧೯೬೭) ೧೬. ಗೋಪಿ ಗಾಯೆಂ ಬಾಘಾ ಬೈನೆ (೧೯೬೯) ೧೭. ಅರಣ್ಯೇರ್ ದಿನರಾತ್ರಿ (೧೯೭೦) ೧೮. ಪ್ರತಿದ್ವಂದಿ (೧೯೭೦) ೧೯. ಸೀಮಾಬದ್ಧ (೧೯೭೧) ೨೦. ಸಿಕ್ಕಿಮ್ (ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ-ವರ್ಣ-೧೯೭೧) ೨೧. ಅಶನಿ ಸಂಕೇತ್ (ವರ್ಣ-೧೯೭೩) ೨೨. ದ ಇನ್ನರ್ ಆಯ್ (ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ-ವರ್ಣ-೧೯೭೪) ೨೩. ಸೋನಾರ್ ಕೆಲ್ಲಾ (ವರ್ಣ-೧೯೭೪) ೨೪. ಜನ ಅರಣ್ಯ (೧೯೭೫) ೨೫. ಬಾಲ (ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ-ವರ್ಣ-೧೯೭೬) ೨೬. ಶತರಂಜ್ ಕೆ ಖಿಲಾರಿ (ವರ್ಣ-ಹಿಂದಿ-೧೯೭೭) ೨೭. ಜೈ ಬಾಬಾ ಫೆಲುನಾಥ್ (ವರ್ಣ-೧೯೭೯) ೨೮. ಹೀರಕ್ ರಾಜಾರ್ ದೇಶೇ (ವರ್ಣ-೧೯೮೦)

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ, ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ 'ಶತರಂಜ್ ಕೆ ಖಿಲಾರಿ'ಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದುವೆಲ್ಲ ಬಂಗಾಳಿ ಭಾಷೆಯುವೇ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳೆಲ್ಲವೂ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ರಾಯ್ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅಪಾರ ವೈವಿಧ್ಯ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂಥದು.

ಬಂಗಾಳದ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಬಿಭೂತಿಭೂಷಣ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ ಅವರು, ೧೯೩೦ ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಾದಂಬರಿ 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ'. ಆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗ 'ಅಪರಾಜಿತೊ'. ತುಂಬ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಬರವಣಿಗೆಗಳಾಗಿದ್ದ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಗಿ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವುಗಳ ಮುದ್ರಣವೊಂದಕ್ಕೆ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯ್ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಆಗಲೇ ಅವರಿಗೆ ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚಲನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುವ ಬಯಕೆ ಮೂಡಿದ್ದು.

'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ' ಚಿತ್ರ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಹಲವಾರು ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಅತ್ಯಂತ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೇ

ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. 'ಅಪರಾಜಿತೊ'ದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳಿವೆ. 'ಅಪೂರ್ ಸಂಸಾರ್'ನ ವಸ್ತು, ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಾಯ್ ಅವರೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದು. ಈ ಮೂರೂ ಚಿತ್ರಗಳು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳೆನ್ನು ವಂತಿವೆ; ಹಾಗೇ, ಮೂರೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಕೂಡ ಅಖಂಡ ಕಥಾಪ್ರವಾಹವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ'ಯ ಕಥಾವಸ್ತು ಇದು:

ಕಾಲ—ಸುಮಾರು ೧೯೨೦. ಸ್ಥಳ—ಬಂಗಾಲದ ಮೂಲೆಯ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಹಳ್ಳಿ, ಅಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುವ ಹರಿಹರರಾಯ್ ಪೌರೋಹಿತ್ಯದಿಂದ ಬದುಕು ಸಾಗಿಸುವ ಬಡಬ್ರಾಹ್ಮಣ. ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಜಾತ್ರಾನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಹವ್ಯಾಸವಿರುವ ಈತ ಕವಿಯೂ ಹೌದು. ಆದರೆ, ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಈ ಮುಖದ ಬಗ್ಗೆ ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಕನಸು ಕಾಣುವುದರಲ್ಲೆ ಸಂತುಷ್ಟನಾದ ಆತ ತನ್ನ ಬಡತನದ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಯೋಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸರ್ವಜಯಾ ಆತನ ಪತ್ನಿ; ಹೇಗಾದರೂ ನಾಲ್ಕು ಜನರ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಸಂಸಾರ ತೂಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕೆಂಬ ಹಟದವಳು. ಅವರ ಪುಟ್ಟ ಮಗಳು ದುರ್ಗಾ. ಒಮ್ಮೆ ಇವರದೇ ಆಗಿದ್ದು, ಈಗ ಮೋಸದಿಂದ ದಾಯಾದಿ ಶ್ರೀಮಂತ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸೇರಿರುವ ತೋಟದಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಹಣ್ಣು ಕದಿಯುವುದು ಆಕೆಯ ಚಟ. ಈ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ದಾಯಾದಿ ಸಂಬಂಧದ ಹಣ್ಣುಹಣ್ಣು ಮುದುಕಿಯೊಬ್ಬಳು ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಆಕೆ, ದುರ್ಗಾಳ ಈ ಹುಡುಗುಬುದ್ಧಿಗೆ ಪ್ರಚೋದನೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ದುರ್ಗಾಗೆ ಆ ಮುದುಕಿಯೆಂದರೆ ಪ್ರಾಣ. ಸರ್ವಜಯಾ ಮಾತ್ರ ಆ ಮುದುಕಿಯ ಕಿರಿಕಿರಿ ತಡೆಯಲಾಗದೆ ಅವಳೊಡನೆ ಜಗಳಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಮುದುಕಿ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಸರ್ವಜಯಾಳಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಮಗ ಹುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಅಪೂರ್ವಕುಮಾರ ರಾಯ್ (ಅಪೂ) ಎಂದು ಹೆಸರಿಡುತ್ತಾರೆ. ಅವನು ಹುಟ್ಟಿದಮೇಲೆ ಮುದುಕಿ ಮತ್ತೆ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅಪೂ ಚುರುಕು ಹುಡುಗನಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಊರಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ಅಂಗಡಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವ್ಯಾಪಾರಮಾಡುತ್ತ, ಅದರ ಜೊತೆಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಬರೆಸುವ ಹಳ್ಳಿಯ ಉಪಾಧ್ಯಾಯನೊಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಆತ ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ. ದುರ್ಗಾ ಅವನಿಗೆ ಆಟದ ಸಂಗಾತಿ. ಆಕೆ ತನ್ನ ಕದಿಯುವ ಚಟ ಬಿಡಲಾರಳು. ದಾಯಾದಿ ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸರ ಕದ್ದಳೆಂದು ಆಪಾದನೆ ಬಂದಾಗ ತಾಯಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಊರಿನ ಆಚೆ ಗದ್ದೆಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ದೂರ ಹೋದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೈಲುಮಾರ್ಗ. ಒಮ್ಮೆ ಅಪೂ ಮತ್ತು ದುರ್ಗಾ, ಅಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಮೊದಲ ಸಲ ರೈಲನ್ನು ನೋಡಿ ನಿಬ್ಬೆರಗಾಗುತ್ತಾರೆ. ರೈಲು ನೋಡಿ ಮನೆಗೆ ಮರಳುವಾಗ, ಮತ್ತೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಜಗಳಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟ ಮುದುಕಿ, ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ಸತ್ತುಬಿದ್ದದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ.

ಬೆಳೆಯುವ ಮಕ್ಕಳ ಜೊತೆ ಬಡತನವೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಸಂಸಾರದ ಸ್ಥಿತಿ ದಿನ ದಿನಕ್ಕೆ ಹದಗೆಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ಹರಿಹರನಿಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಬೇರೆ ಊರಿನಿಂದ ಪೌರೋಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕರೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಣ ಸಿಕ್ಕೀತೆಂಬ ಆಸೆಯಿಂದ ಆತ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ.

ಹರಿಹರ ಹೋಗಿ ಬಹಳ ದಿನಗಳಾದರೂ ಆತನಿಂದ ಸಮಾಚಾರವೇ ಇಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೊಂದು ಕಾಗದ ಬರುತ್ತದೆ–ತಾನು ಹೋದ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಅಶೌಚದಿಂದ ಪೂಜೆ ನಿಂತುಹೋಗಿರುವುದಾಗಿ. ಕೆಲವು ದಿನ ಬಿಟ್ಟು ಬಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಗದ ಕೊಂಚ ಆಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ; ಆತ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಣ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಸದ್ಯದಲ್ಲೇ ಊರಿಗೆ ಮರಳ ಲಿರುವ ಸುದ್ದಿ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಸರ್ವಜಯಾ ಬಡತನದ ಬವಣೆಯಲ್ಲಿ ದಿಕ್ಕುಗಾಣದೆ ಹೇಗೋ ಕಾಲ ನೂಕು ತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮಳೆಗಾಲ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಡಲುಹೋದ ದುರ್ಗಾ ಮಳೆಯಲ್ಲಿ ತೊಯ್ದು ಜ್ವರಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಜೀರ್ಣವಾದ ವಾಸದ ಮನೆ ಮುರಿದುಬೀಳುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಊರಿಗೆ ಹಿಂದುರುಗಿದ ಹರಿಹರ, ಕಡೆ ಗೊಮ್ಮೆ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಹೆಂಡತಿಯ ಸೂಚನೆಯನ್ನೊಪ್ಪಿ ಊರು ಬಿಟ್ಟು ವಾರಣಾಸಿಗೆ ಹೋಗಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪೂರ್ವಜರ ನೆಲೆ ಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು, ಕುಟುಂಬ ವಾರಣಾಸಿಯ ಕಡೆ ಹೊರಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಥೆ 'ಅಪರಾಜಿತೊ'ನಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ:

ಕುಟುಂಬ ಈಗ ವಾರಣಾಸಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದೆ. ಹರಿಹರ ಪುರಾಣ ಓದಿ ಹಣ ಗಳಿಸಿ ಸಂಸಾರ ತೂಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕೊಂಚ ನೆಮ್ಮದಿ ಕಾಣುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ದೀಪಾ ವಳಿಯ ಹಬ್ಬದ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಹರಿಹರ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಮೃತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಕ್ಕ ಪಕ್ಕದ ಕೆಟ್ಟಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ಹೇಗೋ ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡು ಸರ್ವಜಯಾ, ಜಮೀ ನ್ದಾರನೊಬ್ಬನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಒಮ್ಮೆ ಅಪೂ ಜಮೀನ್ದಾರನ ಊಳಿಗಮಾಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಆಕೆಯ ಸ್ವಾಭಿಮಾನ ಕೆರಳು ತ್ತದೆ ಭವಿಷ್ಯದ ಶೂನ್ಯ ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಬಂಗಾಲದ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿ ಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಅಪೂನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪನೊಬ್ಬ ಕಾಶಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದು, ಆತನ ಸೂಚನೆಯ ಮೇರೆ, ಸರ್ವಜಯಾ ಅಪೂನ ಜೊತೆ ಆತನ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸುತ್ತಾಳೆ. ಪೌರೋಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿದ್ದ ಆ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಅಪೂನನ್ನು ಪೌರೋಹಿತ್ಯದ ಕಸುಬಿ ಗಾಗಿ ತರಬೇತುಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಅಪೂಗೆ ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗಿ ಕಲಿಯಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ. ಆತ ತಾಯಿಯನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸಿ ಶಾಲೆಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಲಿತು ಉತ್ತೀರ್ಣನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ, ಮತ್ತೆ ತಾಯಿಯನ್ನು ಒತ್ತಾ ಯಿಸಿ, ಕಲ್ಕತ್ತಾಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರಜೆಗೆ ಆತ ಮನೆಗೆ ಬಂದಾಗ, ತಾಯಿ-ಮಗನ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ಸಡಿಲಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ಕಾಣು

ತ್ತದೆ. ಈಗ, ಈ ಇಬ್ಬರ ಪ್ರಪಂಚ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮಗನ ಏಳಿಗೆಯನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಂಡು ತಾಯಿ ಅದನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅಪೂ ಮತ್ತೆ ಕಲ್ಕತ್ತಾಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ತನ್ನ ಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗ, ಊರಲ್ಲಿ ಸರ್ವಜಯಾ ಆರೋಗ್ಯ ಕೆಟ್ಟು ಹಾಸಿಗೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೂ ಮಗನ ಓದಿಗೆ ತೊಂದರೆಯಾಗಬಾರದೆಂದು ಆತನಿಗೆ ವಿಷಯ ತಿಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ ಪರೀಕ್ಷೆ ಮುಗಿಸಿ ಊರಿಗೆ ಮರಳುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸರ್ವಜಯಾ ಮೃತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಎಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೂ ಕೇಳದೆ, ಅಪೂ ಊರುಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ಕಲ್ಕತ್ತೆಗೆ ವಾಪಸಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಇದರ ಮುಂದಿನ ಕಥೆ 'ಅಪೂರ್ ಸಂಸಾರ್'ನಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ:

ಅಪೂ ಈಗ ಅಪೂರ್ವಕುಮಾರ ರಾಯ್ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಓದು ಮುಗಿಸಿ ಉದ್ಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಅಲೆಯುತ್ತಿರುವ ಈ ಬಿಸಿ ತರುಣ ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತ, ಉದಯೋನ್ಮುಖ ಲೇಖಕನಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈಗಷ್ಟೇ ಅವನ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಒಮ್ಮೆ, ಸ್ನೇಹಿತನೊಬ್ಬನ ತಂಗಿಯ ಮದುವೆಗೆಂದು ಆತನ ಜೊತೆ ಅವನ ಊರಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ, ನಿಶ್ಚಿತನಾದ ವರ ಮಲರೋಗ ಬರುವ ಅರೆಹುಚ್ಚನೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗಿ, ಕಡೇ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮದುವೆ ಮುರಿದುಬೀಳುತ್ತದೆ. ಆ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ, ಸ್ನೇಹಿತನ ಮನೆಯವರ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ ಈತನೇ ಆ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದಾದಮೇಲೆ, ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ರೈಲುನಿಲ್ದಾಣಕ್ಕೆ ತಾಗಿರುವ ಹಳೇ ಕಾಲದ ಮಹಡಿಮನೆಯೊಂದರ ಒಂಟಿ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲಿ ಅಪೂ–ಅಪರ್ಣಾರ ಹೊಸ ಸಂಸಾರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಪರ್ಣಾ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಹೊಸ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಬೆರಗಿನಲ್ಲಿ ದಿಙ್ಮೂಢಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈಕೆ ಅದಕ್ಕಿನ್ನೂ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೇ ಅಪರ್ಣಾ ಗರ್ಭವತಿಯಾಗಿ ತೌರಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಕಾಯುವ ಅಪೂಗೆ, ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ತೌರಿನಿಂದ ಬರುವ ಸುದ್ದಿ–ಅಪರ್ಣಾ ಗಂಡು ಮಗುವೊಂದಕ್ಕೆ ಜನ್ಮವಿತ್ತು ಸತ್ತಳೆಂಬುದು. ಅಪೂ ವಿಹ್ವಲನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಬರೆದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಹಾಳೆಗಳನ್ನು ಹರಿದು ಹರಿದು ಗಾಳಿಗೆ ಚೆಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೇ ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆಯುತ್ತವೆ. ಕ್ರಮೇಣ, ಆತನ ಉನ್ಮತ್ತ ವ್ಯಗ್ರತೆ ಕಳೆದು ವಿಷಾದ ಕವಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈಗ ಅಪೂ, ಅಪರ್ಣಾಳ ಊರಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಈತನ ಚಿಕ್ಕಮಗ ಹಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಹಿಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಖುಶಿಪಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಮಗುವನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈತನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲ ಸೋಲುತ್ತವೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರಾಶನಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ವಾಪಸು ಹೊರಟಾಗ, ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಮಗು ಮೆಲ್ಲಗೆ ತನ್ನ ಕಡೆ ಬರತೊಡಗಿದ್ದನ್ನು ಕಂಡು, ಹರ್ಷಪರವಶನಾಗಿ ಮಗುವನ್ನೆತ್ತಿ ಹೆಗಲಮೇಲೆ ಕೂರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತಂದೆ–ಮಗನ ಮೂಕರಾಜಿಯ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಬುಡದಿಂದ ತುದಿಯತನಕ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಣ್ಣ ವಿವರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬರುವ ಅತ್ಯಂತ ಅಧಿಕೃತವೆನ್ನಿಸುವ ವಾಸ್ತವತೆ, ಸಹಜತೆ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ದಾಖಲು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂಥ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಕಠೋರನಿಷ್ಠೆ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೇವಲ 'ದಾಖಲೆ' ಅಥವಾ 'ವರದಿ'ಯಾಗದೆ, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಧ್ವನಿಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತ, ಸಂಕೀರ್ಣ ಬದುಕಿನ ಜೀವಂತ ಕೃತಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದ 'ವಸ್ತು' ಗಳೊಂದೊಂದೂ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ಪ್ರತೀಕ-ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರೈಲಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಮೊದಲ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ದೂರದ ಸಪ್ಪಳವಾಗಿ, ಬಯಕೆಯ ಕನಸಾಗಿ, ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರವೇ ನೋಡಿದೆನೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಅಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಗುಡುಗಿ ಮಿಂಚಿ ಧಾವಿಸಿದ ಬೆರಗಾಗಿ ಬರುವ ರೈಲು ಎರಡನೇ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಕುಟುಂಬದ ಸ್ಥಳಾಂತರಗಳಿಗೆ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ; ನಗರದ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಸಾಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ; ಮೂರನೇ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಪೂ ರೈಲ್ವೆ ಸ್ಟೇಷನ್ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ, ರೈಲಿನ ಒಡನಾಡಿಯಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಾನೆ; ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕೂಡಿ, ಕತ್ತರಿಸಿ, ಜತೆಯಾಗಿ ಸಾಗುವ ಅಸಂಖ್ಯ ಹಳಿದಾರಿಗಳನ್ನು ತುಳಿಯುತ್ತ, ಹಗಲು ರಾತ್ರಿ ಅದರ ಸದ್ದು ಸಿಳ್ಳುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡು ಬದುಕುತ್ತಾನೆ; ಸಾಯಬೇಕೆನ್ನಿಸಿದಾಗ, ರೈಲಿಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಸಾಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ರೈಲು ರೈಲಷ್ಟೇ ಆಗದೆ, ಅಪೂನ ಬದುಕಿಗೆ ಸವಾಲಾಗಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬರುವ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪ್ರತೀಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿ, ಹಳ್ಳಿಯ ಮನೆ ಹತ್ತಿರದ ಅಂತರಗಂಗೆ ಬೆಳೆದ ಹೊಂಡ, ಬಿದಿರು ಮೆಳೆಗಳ ಕಿರುದಾರಿ; ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ರಂಗೋಲೆ ರಚಿಸಿ ಬನಾರಸಿನ ಪ್ರತ್ಯಭಿಜ್ಞಾನವೆನಿಸುವ ಪಾರಿವಾಳಗಳು, ಧರ್ಮ ಸಾರುವ ಸೋಪಾನಘಟ್ಟಗಳು, ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿ ಮೆಲುಕು ಹಾಕುತ್ತ ನಿಲ್ಲುವ ದನಕರುಗಳಿಗೆ ನೆಲೆಯಾದ ಕಿರು ಓಣಿಗಳು; ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ರೈಲುದಾರಿ, ಸೇತುವೆ, ನದಿ—ಮುಂತಾದ ಒಂದೊಂದೂ ಅನುಭವದ ಧ್ವನಿಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಸಾಧನಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶ, ಇವುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಆಳವಾದ ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿ. ಆದರೆ, ಈ ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢವೂ ವಿದಗ್ಧವೂ ಆಗಿರುವ ಕಾರಣ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ಭಾವಾತಿರೇಕ, ಆತ್ಮಮರುಕಗಳು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗುಣಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ (ಉದಾ— ನಿಷ್ಠುರ ನ್ಯಾಯವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಬದುಕಬೇಕೆನ್ನುವ ಛಲದ ತಾಯಿ, ಒಮ್ಮೆ, ಬಿದ್ದ ತೆಂಗಿನಕಾಯನ್ನು ಯಾರಿಗೂ ಕಾಣದಹಾಗೆ

ಕದ್ದೊಯ್ಯುವುದು ಇ.,), ಪಾತ್ರ-ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ (ಉದಾ—ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಮುದುಕಿಯ ಸಂಬಂಧ, ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಮಗನ ಸಂಬಂಧ, ಅಪೂ ಮತ್ತು ಮಗುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಇ.,) ಕಾಣುವ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು.

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ತನ್ನ 'ವಸ್ತು'ವನ್ನು ಕೃತಿಯ 'ಪ್ರತಿರೂಪ'ದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ರಾಯ್ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಚಿತ್ರದ ವಾಸ್ತವತೆ, ಮಾನವೀಯತೆ, ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಮುಂತಾದವುಗಳೆಲ್ಲ ಸಿದ್ಧಿಸಿರುವುದು, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಈ ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲಿರುವ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಹತೋಟಿಯಿಂದಲೇ. ಒಂದೊಂದೂ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವಲ್ಲಿ, ವಸ್ತುಚಲನೆ ಕೆಮೆರಾಚಲನೆಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸ್ಪಷ್ಟಾಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಚಲನೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಅನಂತರದ 'ಸಂಕಲನ'ದ ಮೂಲಕ 'ಚಿತ್ರಲಯ'ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದರಲ್ಲಿ—ಈ ಭಾಷಾಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮುದುಕಿ, ತನ್ನ ಹರಿದ ಛಾದರವನ್ನು ಹೊಲಿಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಸೂಜಿಯ ತೂತಿನೊಳಕ್ಕೆ ದಾರ ಪೋಣಿಸಲು ನಡೆಸುವ ವಿಫಲ ಸಾಹಸವನ್ನು ಸಮೀಪದಿಂದ ನಿಂತು ಕಾದುನೋಡುವ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ವಿವರದ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಈ ಅಂಶ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಮಳೆಯ ಮುಸಲಧಾರೆಗಳಿಗೆ ಮೈ ಕೊಟ್ಟು ಮುಖಕೊಟ್ಟು ಆನಂದಾತಿರೇಕದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತು ಹೊಡೆಯುವ ದುರ್ಗಾಳಚಿತ್ರ, ಗ್ರೀಷ್ಮಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೆಲುತೆರೆಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಚಿಟ್ಟೆ ಕುಣಿತ, ಬನಾರಸಿನ ಪಾರಿವಾಳಗಳು, ಹರಯದ ಕನಸಿಗೆ ಹಿಂದೆರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ರಾತ್ರಿದೀಪಗಳು—ಮುಂತಾಗಿ, ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಭಾಷಾಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಅಪೂರ್ವಗಳು ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಸಿನೆಮಾ ಬೆಳೆದದ್ದು 'ವಿಶ್ವಭಾಷೆ' ಯಾಗಿ, 'ವಿಶ್ವಸಂಪ್ರದಾಯ'ವಾಗಿ. ವಾಕ್ ಚಿತ್ರ ಬಂದ ಹೊಸದರಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ಗೊಂದಲ ಕಂಡಿತಾದರೂ ಮುಂದೆ ಈ 'ವಿಶ್ವಸಂಪ್ರದಾಯ' ಸ್ಥಿರಗೊಂಡಿತು. ಇಂಡಿಯಾದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾತ್ರ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಾಗಿ ವಿಶ್ವಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ತನ್ನ ಹಾಡಿಗೆ ತಾನು ತೊಡಲಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಉಳಿದಿತ್ತು. ರಾಯ್, ಮೊತ್ತಮೊದಲಿಗೆ ಇಂಡಿಯಾದ ಚಲನಚಿತ್ರವನ್ನು ವಿಶ್ವಪರಂಪರೆಯೊಡನೆ ಜೊತೆಗೂಡಿಸಿದರು. ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳಿಂದ ಇಟಲಿಯ ನಿಯೊರಿಯಲಿಸ್ಟ್‌ರ ಚಿತ್ರಗಳ ತನಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ರಾಯ್ ರಕ್ತಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು; ಅವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆದರು. ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯಗಳ ಅನ್ವೇ

ಷಣೆಗೆ ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚು ಒಗ್ಗುವಂತೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು; ನಿಯೊ ರಿಯಲಿಸ್ಟರ ವಾಸ್ತವತೆ ಮಾನವೀಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಅರಳಿಸಿಕೊಟ್ಟರು.

ವಿಶ್ವಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಉಬ್ಬರ ತಂದ ನಿಯೊ ರಿಯಲಿಸಮ್, ಆಗ, ಶಕ್ತಿಗುಂದಿಯಾಗಿತ್ತು ; ಅದರ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟವಾಗಿ, ಯುರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿ 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಮೊಳೆತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂಥ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ರಾಯ್, ಇಂಡಿಯಾದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ನಿಯೊ ರಿಯಲಿಸಮ್‌ನ ಮುಂದಿನ ಹಂತವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಸಾಧಿಸಿದರು.

ಸ್ಟುಡಿಯೊ ನಟರು ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ನಿಜಸ್ಥಳ ನಿಜವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನೇ ಬಳಸುವ ನಿಯೊ ರಿಯಲಿಸಮ್‌ನ ಛಲಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಾಧಿತವಾಗುವ 'ವಾಸ್ತವಬಿಂಬ'ದ ಬಗ್ಗೆ ರಾಯ್ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟರು. ನಿಜಸ್ಥಳ ನಿಜವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲದೆ, ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಸಿದ್ಧನಟರು ಮುಂತಾದ ಸಾಧನಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರಾಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. (ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ಟುಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾಡಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು; ಚುನ್ನಿಬಾಲಾ, ಕನೂ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿ, ಸೌಮಿತ್ರ ಚಟರ್ಜಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ; ನಟನೆಗೆ ಹೊಸಬರಾದರೂ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಗರದ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಜನರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು—ಇತ್ಯಾದಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.)

ನಿಯೊ ರಿಯಲಿಸಮ್‌ನ ಮಾನವೀಯತೆ, ರಾಜಕೀಯ ತತ್ವಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದಂಥದು. ಆದರೆ ರಾಯ್, ಯಾವೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಬೆಳಕನ್ನು ಬಯಸದೆ ಬದುಕನ್ನು ನೇರ, ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ, ಎಚ್ಚರದಿಂದ, ಆಳವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು.

ಗಾಢವಾದ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾದ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಅಸಾಧಾರಣ ಕೌಶಲದಿಂದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಭುತ್ವ—ಇವೆರಡರ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರ್ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ, ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಅದಮ್ಯ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚೇತನವೊಂದು, ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ್ದನ್ನು ನಾವು ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ರಾಯ್ ಅವರ 'ಅಪೂತ್ರಿವಳಿ', ಒಂದು ಗ್ರಾಮೀಣ ಕುಟುಂಬದ ಹಾಗೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಹೊಸ ಬದುಕಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ತರುಣನೊಬ್ಬನ ವಾಸ್ತವವೂ ಮಾನವೀಯವೂ ಆದ ಕಥೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಪರಂಪರಾಗತ ಜೀವನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಜೀವಚ್ಛವವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಡಿಯಾ, ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸವಾಲಿನಿಂದ ತಲ್ಲಣಿಸಿ, ಹೊಸ ಬದುಕಿನ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಕಾತರಿಸಿದ್ದರ ಕಥೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಇಂಡಿಯಾದ ಈ ಕಾಲದ ಇತಿಹಾಸದ ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವವನ್ನು ಬಗೆದುಬಗೆದು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಥೆ.

●

೩೫. ದ ಸೆವೆನ್ತ್ ಸೀಲ್
THE SEVENTH SEAL
ಸಪ್ತಮ ಮುದ್ರಿಕೆ
ಸ್ವೀಡೆನ್/೧೯೫೭/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೯೫ ನಿಮಿಷ

೩೬. ವೈಲ್ಡ್ ಸ್ಟ್ರಾಬೆರೀಸ್
WILD STRAWBERRIES
ಕಾಡು ಹಣ್ಣುಗಳು
ಸ್ವೀಡೆನ್/೧೯೫೭/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೯೫ ನಿಮಿಷ

ಎರಡೂ ಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ದೇಶನ : ಇಂಗ್‌ಮಾರ್ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್

೫೦ ಮತ್ತು ೬೦ರ ದಶಕಗಳ ಹೊಸ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪೈಕಿ ತುಂಬ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದಾತ-ಇಂಗ್‌ಮಾರ್ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್. ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಇದು ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ಚಿತ್ರ ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸಬಹುದಾದಂಥ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಅಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಹೊಸತಾಗಿದ್ದ 'ಧಾರ್ಮಿಕ'ವೆನ್ನಬಹುದಾದಂಥ ತಾತ್ವಿಕ ಕಳಕಳಿ-ಇವೆರಡೂ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ಹೀಗೆ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

ಅವಾಸ್ತವವಾದ ಕಲ್ಪನಾ ಪ್ರಪಂಚ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಪುರಾಣ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು, ಕನಸಿನಲೋಕ, ನಾಟಕೀಯವಾದ ಕಥೆ—ಇವುಗಳನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ವಾಸ್ತವವಾದ ಗುಣವುಳ್ಳ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದವ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್. ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಈತ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿನ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ (ಪರಿಣಾಮವಾದ) ಚಿತ್ರಕಾರರಾದ ರಾಬರ್ಟ್ ವೀನೆ (ನೋಡಿ : ಕ್ಯಾಬಿನೆಟ್ ಆಫ್ ಡಾ. ಕಾಲಿಗಾರಿ) ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದಾತ. ಆದರೆ ಈತ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ ಸಂದರ್ಭ ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧಾನಂತರದ್ದು. ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮುಗಿದು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಮುಸಳಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅದು ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋದಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳಮನಸ್ಸಿನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯನ್ನೂ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ತನ್ನ ಕಳಕಳಿಯಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಬರ್ಗ್‌ಮನ್‌ನ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಹಂತಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಒಂದು-೫೦ರ ದಶಕ. ಆತ ತನ್ನ ಖ್ಯಾತ ಕೃತಿಗಳಾದ 'ದ ಸೆವೆಂತ್ ಸೀಲ್', 'ವೈಲ್ಡ್ ಸ್ಟ್ರಾಬೆರೀಸ್' ಮತ್ತು 'ವರ್ಜಿನ್ ಸ್ಪ್ರಿಂಗ್' (೧೯೬೦) ಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಕಾಲ ಅದು. ಆಗ ಆತ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅವಾಸ್ತವವೆನ್ನಬಹುದಾದ

ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಶೈಲಿಯ ಛಾಯೆಯಿದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಯುರೋಪಿನ ಮಧ್ಯಕಾಲದ (Medeaval period) ಚರ್ಚ್ ಪೇಂಟಿಂಗ್ ಮತ್ತು ನೀತಿ ನಾಟಕಗಳು (Morality plays) ಇವುಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಆತನ ತಂತ್ರಗಳು ಕೂಡ ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದವು. ನೆರಳು–ಬೆಳಕಿನ ಆಳವಾದ ನೇಸಲುಗಳ ಬಳಕೆ, ನಿಧಾನವಾದ ಕೆಮರಾ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಕ್ಷಯವರ್ಧನ, ಕನ್ನಡಿ ನೀರು ಮುಂತಾಗಿ ಸಮಾನವಾದ ಸಂಕೇತಗಳು- ಹೀಗೆ ಡ್ರೇಯರ್ ಮುಂತಾದವರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಈತನ ಕೃತಿಗಳು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಆತನ ೬೦ ಮತ್ತು ೭೦ ರ ದಶಕದ ಚಿತ್ರಗಳು ಗೊದಾರ್ಡ್ ಮತ್ತು ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ–ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿವೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಥೆಗಳು, ಒಳಮನಸ್ಸಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಗೊದಾರ್ಡ್ ಮಾದರಿಯ ಛೇದ (Cut) ಗಳು—ಇವು ಈ ಹಂತದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಈ ಮುಂದೆ ಪರಿಚಯಿಸಲಾದ ಆತನ ಎರಡೂ ಚಿತ್ರಗಳು ೧೯೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದದ್ದು. ೧೯೫೦ ರ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಆತನ ಎರಡನೇ ಹಂತದ (೬೦ ಮತ್ತು ೭೦ ರ ದಶಕದ) ಚಿತ್ರಗಳು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಂಡರೂ, ಮೂಲತಃ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ಬದಲಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಬದಲಾವಣೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅದು 'ರೂಪ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ; ಬರ್ಗ್‌ಮನ್‌ನ ಕಾಳಜಿಗಳು ಆ ಹಿಂದಿನವೇ ಎನ್ನಬಹುದು.

'ಸೆವೆಂತ್ ಸೀಲ್' ಚಿತ್ರದ ಕಥೆ ೧೪ನೇ ಶತಮಾನದ ಸ್ವಿಡೆನ್ನಿನದ್ದು. ಚಿತ್ರದ ಕಥೆ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳು ೧೪ನೇ ಶತಮಾನದ ಚರ್ಚ್ ಪೇಂಟಿಂಗ್‌ಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿವೆ. ಬೈಬಲ್‌ನ ಘಟನಾವಳಿಗಳಿಂದ ಈ ಚಿತ್ರದ ಘಟನಾವಳಿಗಳು ನೇರ ಪ್ರಭಾವಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಚಿತ್ರದ ಹೆಸರು ಕೂಡ ಬೈಬಲ್ಲಿನ 'ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ' (revealation)ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಭಾಗದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡದ್ದು.

ಒಬ್ಬ ಪಾಳೆಯಗಾರ ತನ್ನ ಮಾಂಡಲೀಕನ ಜತೆ ಧರ್ಮಯುದ್ಧ ಮುಗಿಸಿ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಸಮುದ್ರದಾಟಿ ಇನ್ನೇನು ರಾಜ್ಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಬೇಕು–ಆಗ ಅಡಿಯಿಂದ ಮುಡಿಯವರೆಗೆ ಕಪ್ಪು ಬಟ್ಟೆ ಧರಿಸಿದ 'ಮೃತ್ಯು' ಎದುರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಇವರ ಜೀವ ಒಯ್ಯಲು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ ಆದರೆ ಪಾಳೆಯಗಾರನಿಗೆ ತನ್ನ ನೆಲ, ತನ್ನ ಜನರನ್ನು ಕಾಣುವ ಆಸೆ ; ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಸೆ ; ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ನಿಷ್ಫಲವಾಯಿತೆನ್ನಿಸುವ ಈ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಒಂದಾದರೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾಯಮಾಡುವ ಹಂಬಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾಳೆಯಗಾರ ಮೃತ್ಯುವನ್ನು ಒಂದು ಒಪ್ಪಂದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೃತ್ಯು ಮತ್ತು ಪಾಳೆಯಗಾರ ಚದುರಂಗ ಆಡುವುದು ; ಮೃತ್ಯು ಇದರಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದರೆ ಪಾಳೆಯಗಾರ ಜೀವ

ಕೊಡಬೇಕು ಅಥವಾ ಪಾಳೆಯಗಾರನೇ ಗೆದ್ದರೆ ಆತ ಮೃತ್ಯುವಿನಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗ ಬಹುದು—ಇದು ಒಪ್ಪಂದದ ವಿಧಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಾನು ಸೋಲುವುದು ನಿಶ್ಚಿತವೆಂದು ಪಾಳೆಯಗಾರನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಆಟದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಒಂದು ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣವಾದ ಅರಿವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಆತನ ಹಂಬಲ.

ಚಿತ್ರದುದ್ದಕ್ಕೂ ದೃಶ್ಯ ಅಥವಾ ಅದೃಶ್ಯವಾದ ಮೃತ್ಯುವಿನೊಂದಿಗೆ ಪಾಳೆಯ ಗಾರ ಚದುರಂಗ ಆಡುತ್ತಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮರುಕೊಳಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಪಾಳೆಯಗಾರನ ಯಾತ್ರೆ, ಬೇರೆಬೇರೆ ಜನರೊಂದಿಗೆ ಆತನ ಭೇಟಿ—ಇವು ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಪಾಳೆಯಗಾರ ಮತ್ತು ಮಾಂಡಲೀಕ ಒಂದು ಚರ್ಚಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆ ಚರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ನೋಡುವ ಪೇಂಟಿಂಗ್‌ಗಳು ಅವರಿಗೆ ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಚರ್ಚಿನ ಹೊರಗೆ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿದ್ದಾರೆ. ಆಕೆಯನ್ನು ಊರಿನ ಜನ ಮಾಟಗಾತಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಜೀವಂತ ಸುಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ—ಹೀಗೆ ಆ ಚರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಪಾಳೆಯಗಾರನಿಗೆ ಧರ್ಮ ಜನರ ಜೀವನವನ್ನೇ ಕೊಲ್ಲುವ ಭಯಾನಕ ಚಿತ್ರ ಕಾಣಲು ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಆತನಿಗೆ ಈ 'ಧಾರ್ಮಿಕ' ನಂಬಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಅನುಮಾನ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇವನ ಜತೆಗಾರ ಮಾಂಡಲೀಕ ಭೌತಕೇವಲದ ತತ್ವವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಹೋಟೆಲೊಂದರಲ್ಲಿ ತಿಂದು ಕುಡಿದು ಖುಶಿಯಾಗಿದ್ದು ಇದೇ ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಪಾಳೆಯಗಾರನಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾರ್ಗ ಅವನಿಗೆ ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಳೆಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಇವನ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಭಯಾನಕತೆಯ ದರ್ಶನ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ರೋಗದ ಭೀತಿಯಿಂದ ಊರಿಗೆ ಊರೇ ಖಾಲಿಯಾದ ಒಂದು ನಿರ್ಜನ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಪಾದ್ರಿಗಳ ಶಿಕ್ಷಣಕೊಡುವ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುವ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಕಳ್ಳತನ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಹಳ್ಳಿಯ ಒಬ್ಬ ಅನಾಥೆ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಮಾಂಡಲೀಕ ತನ್ನ ಜೊತೆಗಾತಿಯನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾರೀ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೆರವಣಿಗೆ ಎದುರಾ ಗುತ್ತದೆ. ತಮಗೆ ತಾವೇ ಬಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಮುಳ್ಳಿನ ಕಿರೀಟ ಧರಿಸಿ, ಭಾರವಾದ ಶಿಲುಬೆಗಳನ್ನು ಹೊರಲಾರದೆ ಹೊತ್ತು ಹೊರಟ ದೃಶ್ಯ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅದೇ ಊರಿನ ಹೋಟೆಲೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾಂಡಲೀಕ ಒಬ್ಬ ಬಡಗಿಗೆ ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆತನೂ ಇವರ ಗುಂಪು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಪಾಳೆಯಗಾರನ ಯಾತ್ರೆ ಆತ ನಿಗೆ ಭೀಕರ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಹೋದಂತೆ, ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರ ಗುಂಪೂ ಬೆಳೆ ಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಪ್ರಯಾಣದ ಮಧ್ಯೆ ಈತನಿಗೆ ಒಂದು ಅಲೆಮಾರಿ ಸಂಸಾರದ ಪರಿಚಯ

ಆಗುತ್ತದೆ. ಕೋಡಂಗಿ ವೇಷ ಮತ್ತು ದೊಂಬರಾಟ ಮಾಡುತ್ತ, ಚಿಕ್ಕಬಂಡಿಯಲ್ಲೇ ಸಂಚರಿಸುತ್ತ ಬದುಕುವ ಆ ಗುಂಪಿಗೆ ನಾಯಕ ಜಾಫ್ (ಜೋಸೆಫ್). ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಮಿಯಾ (ಮೇರಿ). ಕ್ರಿಸ್ತನ ತಂದೆ-ತಾಯಂದಿರನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಈ ದಂಪತಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಪುಟ್ಟಮಗು ಇದೆ. ಈ ಸಂಸಾರ ಪಾಳೆಯಗಾರನಿಗೆ ತುಂಬ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮ-ಅಧರ್ಮದ ಕಟ್ಟಿಲ್ಲದ, ಈ ಕುಟುಂಬದ ಉತ್ಸಾಹದ ಮುಕ್ತ ಬದುಕು ಪಾಳೆಯಗಾರನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತ ಆತನಿಗೆ ಈ ಭಯಾನಕ ಜಗತ್ತಿನ ನಿರಾಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಶೆಯ ಗೆರೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಈ ಮಧ್ಯೆ ಸತತ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುವ ಚದುರಂಗದಾಟ ಮುಗಿಯುತ್ತ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಪಾಳೆಯಗಾರ ನೋಡನೋಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಮೃತ್ಯು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಆವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಭಯದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪಾಳೆಯಗಾರನಿಗೆ ಈ ದೊಂಬರ ಸಂಸಾರವನ್ನು 'ಸಾವಿನ ಕಾಡಿನ' ಆಚೆ ದಾಟಿಸುವುದೇ ತಾನು ಮಾಡಬಹುದಾದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಕೆಲಸ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ('ಸಾವಿನ ಕಾಡು' ಎಂಬ ಕಾಡೊಂದನ್ನು ದಾಟಿಬಿಟ್ಟರೆ ಆ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಮೃತ್ಯುವಿನ ಭಯವಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು.) ಆದರೆ, ಚದುರಂಗದಾಟ ಇನ್ನೇನು ಮುಗಿದೇ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ. ಪಾಳೆಯಗಾರ ಈಗ, ಹೇಗಾದರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಮೃತ್ಯುವನ್ನು ವಂಚಿಸಲು ಚದುರಂಗದ ಪಟ ಎತ್ತಿ ಕೆಡವಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ 'ಮೃತ್ಯು'ವನ್ನು ಕಂಡ ಈ ದೊಂಬರ ಸಂಸಾರ ಮಳೆ, ಬಿರುಗಾಳಿ, ಮಿಂಚು ಭೋರ್ಗರೆಯುತ್ತಿರುವ ಹಾಗೆ 'ಸಾವಿನ ಕಾಡು' ದಾಟಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಚದುರಂಗ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಪಾಳೆಯಗಾರ ಸೋತಾಗ ಆ ಸಂಸಾರ ಮೃತ್ಯುವಿನ ಹಿಡಿತದಾಚೆ ದಾಟಿದೆ.

ಅಂತೂ ಒಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಕ್ರಿಯೆ ಮಾಡಿದೆನೆಂಬ ತೃಪ್ತಿಯ ಪಾಳೆಯಗಾರ ತನ್ನ ಪರಿವಾರದ ಜತೆ ತನ್ನ ಕೋಟೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ವರ್ಷಾನುಗಟ್ಟಲೆ ಈತನಿಗೆ ಕಾದು ಕೂತಿದ್ದ ಈತನ ಪತ್ನಿ ಇವರಿಗೆ ಊಟ ಬಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇವರೆಲ್ಲ ಊಟಕ್ಕೆ ಕೂತಿದ್ದಾಗಲೇ ಮೃತ್ಯುವಿನ ಆಗಮನವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೃತ್ಯು ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತ ಆತನ ಕಪ್ಪುವೇಷ ಇಡೀ ತೆರೆಯನ್ನು ಮುಸುಕುತ್ತದೆ.

'ಮೃತ್ಯು' ಬೇರೆಬೇರೆ ಭಯಾನಕ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಆವರಿಸಿರುವಾಗ ಈ ಪಾಳೆಯಗಾರ ಇಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ಸಾವಿನ ಭಯ ಮತ್ತು ಧರ್ಮದ ಕ್ರೌರ್ಯ—ಇವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಉಲ್ಲಾಸದ ಉತ್ಸಾಹದ ಬದುಕನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಈ ೧೪ನೇ ಶತಮಾನದ ಚಿತ್ರ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೇ. "ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ತತ್ವ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಥೊಲಿಕ್ ತತ್ವ ಇವೆರಡೂ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧ ಹೃದಯದ, ಮನುಷ್ಯಪ್ರೀತಿಯ ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ವಿರೋಧಿಸಲೇಬೇಕು" ಎಂಬ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್‌ನ ಮಾತು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಮೃತ್ಯುವನ್ನು

ಒಪ್ಪಿ ಆತನನ್ನು ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸಿ ಕ್ಯಾಥೋಲಿಕ್ ತತ್ವ ಧರ್ಮದ ಹಿಂಸೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕುಡಿದು ತಿಂದು ಖುಷಿಪಡುವ ಮಾಂಡಲೀಕನ 'ಭೌತಕೇವಲತತ್ವ' ಇದರಿಂದ ಹೊರದಾರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾರದಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ 'ತತ್ವ'ಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ನಿಜವಾದ ಉತ್ಸಾಹದ ಬದುಕು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಈ ಚಿತ್ರದ ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಕೋಡಂಗಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಬದುಕನ್ನು ಮೀರಬಲ್ಲ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಬ್ಬ 'ಕಲಾವಿದ' ಕೂಡ ಆಗಿರುವುದು ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ದೇವರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ 'ಧಾರ್ಮಿಕ' ಕಾಳಜಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆತನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಬೈಬಲ್ಲಿನಿಂದ ತಮ್ಮ ಘಟನಾವಳಿ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಎರವಲು ಪಡೆದಿವೆ.

ಮುಂದೆ, ಇದೇ ವರ್ಷ (೧೯೫೭) ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ತಯಾರಿಸಿದ WILD STRAWBERRIES ಆತನ ಮಹೋನ್ನತ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಯಿತು. ಈ ಕಥೆ THE SEVENTH SEAL ಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ; ಆಧುನಿಕವಾದದ್ದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ಆಳದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂಥದ್ದು.

ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಇಸಾಕ್ ಬೋರ್ಗ್ ತನ್ನ ೭೮ ನೇ ವರ್ಷದ ಜನ್ಮದಿನದಂದು ಸಂಜೆ, ಮರುದಿನದ ಪ್ರಯಾಣಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧತೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಮಾರನೇ ದಿನ ಆತ ಲುಂಡ್ ನಗರಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ, ಆತ ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ವಿಶೇಷ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಗೌರವ ಡಾಕ್ಟೊರೇಟ್ ಕೊಡಲು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮರುದಿನ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ, ದೀರ್ಘಕಾಲದಿಂದ ಈತನ ಮನೆವಾರ್ತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಒಡನಾಡಿಯಾಗಿ ಬದುಕಿರುವ ಆಗ್ಡಾ ಎಂಬಾಕೆಯ ಜೊತೆ ಪ್ರಯಾಣದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವಾಗ್ವಾದವಾಗಿ ಇಬ್ಬರ ಮನಸ್ಸೂ ಕೆಡುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಇಸಾಕ್, ತನ್ನ ಸೊಸೆ ಮಾರಿಯಾ ಎಂಬಾಕೆಯ ಜೊತೆ ಕಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಲುಂಡ್‌ಗೆ ಪ್ರಯಾಣ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಯಾಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸೊಸೆಗೆ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಗೌರವವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಕೆಗೂ ಆಕೆಯ ಗಂಡ (ತನ್ನ ಮಗ) ನಿಗೂ ವಿರಸವುಂಟಾಗಿದೆ. ಆತ ಕೂಡ ನಿನ್ನ ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ವಾರ್ಥಿ, ಮಕ್ಕಳೇ ಬೇಡ ಎಂದು ಹಟ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ—ಎಂದು ಇಸಾಕ್‌ಗೆ ಸೊಸೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ ಅಪಘಾತ ನಡೆದು, ಆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಆಲ್ಮನ್ ಮತ್ತು ಆತನ ಹೆಂಡತಿ— ಈ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಇಸಾಕ್ ತನ್ನ ಕಾರ್‌ನಲ್ಲೇ ಕೆಲವು ದೂರ ಒಯ್ದು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅದಾದ ಮೇಲೆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ದೇಶ ಸುತ್ತಲು ಹೊರಟ ಮೂವರು ಎಳೆಯರು (ಸಾರಾ, ಆಂಡ್ರೆ, ವಿಕ್ಟರ್) ಸಿಕ್ಕು ಅವರು

ಈತನ ಕಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಲುಂಡ್ ತನಕ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮಧ್ಯೆ, ಎಲ್ಲರೂ ಹಿಂದೆ ಇಸಾಕ್‌ನ ಕುಟುಂಬದ ಬೇಸಗೆ ಮನೆಯಿದ್ದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕೊಂಚ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟಾಗ ಕಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಇಸಾಕ್ ತನ್ನ ಪೂರ್ವ ಜೀವನದ ಬಾಲ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳು ಬಂದು ಕಾಡುವ ಸ್ವಪ್ನ-ದುಃಸ್ವಪ್ನಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೆ, ತನ್ನ ಕಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿದ ಆಲ್ಮನ್ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಆಪಾದನೆ ಹೊರಿಸಿ, ತನ್ನನ್ನು ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಡ್ಡಿ ಪೀಡಿಸಿದಂತೆ ಕನಸು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಕೊರೆಗಳು ಆತನಿಗೆ ನಿಚ್ಚಳ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೇ ಹೋಗುತ್ತ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪೆಟ್ರೋಲ್ ಬಂಕ್‌ನಲ್ಲಿ, ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಈತನ ಬಗ್ಗೆ ತುಂಬ ಗೌರವದ ಮಾತುಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಆತ ಸಮೀಪದಲ್ಲೇ, ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಾಚೀನ ಅವಶೇಷವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುವ ತನ್ನ ಮುದಿ ತಾಯಿಯನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಯಾಣದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ, ಕಂಡ ಸ್ವಪ್ನ-ದುಃಸ್ವಪ್ನಗಳ ಮೂಲಕ—ಆತನಿಗೆ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ 'ಸ್ವರೂಪದರ್ಶನ' ವಾದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಆತ ಲುಂಡ್ ತಲುಪಿ, ಅಲ್ಲಿನ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಗಂಭೀರ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಡಾಕ್ಟೊರೇಟ್ ಪಡೆದು, ಸಂಜೆ, ಅದೇ ನಗರದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ತನ್ನ ಮಗ (ಮಾರಿಯಾಳ ಗಂಡ-ಡಾಕ್ಟರ್)ನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ, ತನಗೂ ತನ್ನ ಮಗನಿಗೂ ಇರುವ ಅಪಾರ ಭಿನ್ನತೆ ಆತನ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಯಕ್ಕೆ, ಈತನ ಜತೆ ಪ್ರಯಾಣದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡ, ದೇಶ ಸುತ್ತಲು ಹೊರಟ ಮೂವರು ಎಳೆಯರು ಈತನಿಗೆ ಗೌರವ ಡಾಕ್ಟೊರೇಟ್ ಸನ್ಮಾನ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಪುಷ್ಪಗುಚ್ಛ ಅರ್ಪಿಸಿ ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಸಾಕ್‌ಗೆ ತನ್ನ ಮಗ ತನಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ಎಳೆಯರನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತಾನೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಎಳೆಯರ ಹರ್ಷ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳು ಮುದುಕನಾದ ಈತನಿಗೆ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಸಂತೋಷ ಕೊಡುತ್ತವೆ........ ಇದು ಕಥೆಯ ಸ್ಥೂಲ ಹಂದರ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ವೈಲ್ಡ್ ಸ್ಟ್ರಾಬೆರೀಸ್ ಚಿತ್ರದ ಕಥೆಯನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವ ಘಟನೆ, ಸ್ವಪ್ನ-ದುಃಸ್ವಪ್ನಗಳ ಹಳವಂಡಗಳು, ಯಾಯಾವುದೋ ಪೂರ್ವಕಾಲದ ಘಟನೆಗಳ ಹಿಮ್ಮಿಂಚುಗಳು—ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಮುಪ್ಪಿನ ಅರಳುಮರುಳು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ಕಲಸುಗೊಂದಲವಾಗಿ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವ-ಅವಾಸ್ತವಗಳ ಗೆರೆ ಮಸುಳಿಸಿಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಇಸಾಕ್‌ನಿಗೆ ದೇಶದ ಮಹಾಗೌರವ ಸಲ್ಲುತ್ತಿದೆ. ಆತನ ಬದುಕು ಮಹತ್ತರವಾದ ಸಾಧನೆಯನ್ನೇ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ನಂಬಿಸುವ ಸಂಗತಿ ಇದು. ಆದರೆ, ದೂರದಿಂದ ತನಗೆ ಇಂಥ ಗೌರವ ಸಲ್ಲುತ್ತಿರುವಾಗ, ತನ್ನ ತೀರ ಸಮೀಪದವರಿಂದಲೇ ತನ್ನ

ಬಗ್ಗೆ ಅತೃಪ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ, ತನ್ನವರೇ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ ವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ, ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವನೋ ಅಪರಿಚಿತನೊಬ್ಬ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಗೌರವ ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ, ಆತ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಮರಣೀಯವಾದ ಒಂದು ದಿನದಲ್ಲಿ, ಗೌರವ-ಆಕ್ಷೇಪಗಳ ಮಧ್ಯೆ ತೂಗಾಡುತ್ತ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ—ಒಂದು ಕಡೆ ಮಗ ಸೊಸೆಮತ್ತು ಅವರಂಥ ಎಳೆಯರ ಭವಿಷ್ಯ ಪ್ರಪಂಚ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ತನ್ನ ತಾಯಿ ಯಂಥ ಭೂತಪ್ರಪಂಚ—ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ತೂಗಾಡುತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಭೂತ-ಭವಿಷ್ಯ ಗಳ ಅರಿವು ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಜ್ಞಾನವೃದ್ಧನೆಂದು ಮಹತ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರಕುತ್ತಿರುವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ, ಇದೀಗ ಕಲಿಯಲು ಮೊದಲುಮಾಡಿದ ವಿದ್ಯಾ ರ್ಥಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಬದುಕನ್ನು ತೂಗಿ ಬೆಲೆಕಟ್ಟುವುದು ಹೇಗೆ ? ಯಾವುದು ಸಫಲ, ಯಾವುದು ವಿಫಲ ? ಬದುಕಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸಂಕೀರ್ಣದಲ್ಲಿ ತಾನು ತನ್ನನ್ನು ಬೆಲೆಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಸ ಎಂಥ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ. ಆದರೂ, ಅಂಥ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ದುಡುಕಿದಾಗಲೇ, ತನಗೆ ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪ ತಿಳಿಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ, ತಿಳಿಯಾಗುತ್ತಹೋಗುತ್ತದೆ—ಅಲ್ಲವೆ ? ಭವಿಷ್ಯದ ಕಡೆ ಧಾವಿಸುತ್ತಿರುವ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭೂತದ ದುಃಸ್ವಪ್ನಗಳ ಪೀಡೆಯ ನೋವಿಗೆ ಹೆದರದೆ ಮುಖಕೊಟ್ಟು ನಿಂತಾಗ, ಆ ಮಹತ್ ಯಾತನೆಯಲ್ಲೇ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ತ್ರಿಕಾಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಯಾತನೆಯೇ ಅರಿವು ; ಆ ಅರಿವೇ ಬದುಕಿನ ಭರವಸೆ, ಶಾಂತಿ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಿ-ಇಂಥ ನೂರೆಂಟು ಸವಾಲು-ಜವಾಬು ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದ ಇಡುಕಿರಿದುಕೊಂಡಿರುವ ಚಿತ್ರ 'ವೈಲ್ಡ್ ಸ್ಟ್ರಾಬೆರೀಸ್'.

"ಬದುಕೆನ್ನುವುದು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ಅಸಂಖ್ಯ ಕ್ಷಣಗಳ ಸರಮಾಲೆ ; ಆ ಕ್ಷಣ ವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವಾತನ ಪೂರ್ವ ಸ್ಮೃತಿಗಳಿಗೂ ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಏರ್ಪ ಡುವ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದಲೇ ಬದುಕಿಗೆ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ" ಎನ್ನು ತ್ತಾನೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ಲೇಖಕ ಪ್ರೌಸ್ಟ್. ವೈಲ್ಡ್ ಸ್ಟ್ರಾಬೆರೀಸ್ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನೇ ತಾಳೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೋ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಹಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನೂ ನಟರನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟ ಸ್ವೀಡನ್ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್‌ನ ಜನ್ಮಭೂಮಿ. ಬರ್ಗ್‌ಮನ್‌ನಿಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಇದ್ದಷ್ಟೇ ಸಂಬಂಧ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಡನೆಯೂ ಇದೆ. ಸ್ಟಾಕ್‌ಹೋಂ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾ ಲಯದಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕವಿ ಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆಮೇಲೆ ಆತ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ನವೀನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದ, ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭ

ದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಡನ್ ತಟಸ್ಥವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಆ ತಾಟಸ್ಥ್ಯದ ಗಂಭೀರ ಭಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಧೀಮಂತರಲ್ಲಿ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್‌ನೂ ಒಬ್ಬ. ಆಗ ಆತ ಅನೇಕ ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ. ೧೯೪೫ ರಲ್ಲಿ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದರೂ ಆತ ಚಿತ್ರರಂಗದಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತನಾದದ್ದು 'ಸೆವೆನ್ತ್ ಸೀಲ್' ಚಿತ್ರದ ಮೂಲಕ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ಕಲೆ ಎಂದು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದ.

ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಂಡವನ್ನು ಜತೆಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆ 'ಚಿತ್ರ ಕುಟುಂಬ'ದ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ರೂಢಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್‌ನೂ ಒಬ್ಬ. ಬಿಬಿ ಆ್ಯಂಡರ್‌ಸನ್, ಇಂಗ್ರಿಡ್ ಥುಲಿನ್, ಲಿವ್ ಉಲ್ಮನ್, ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ವಾನ್ ಸೈದೋ ಮುಂತಾದ ನಟರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕ ಮತ್ತು ಸಂಕಲನಕಾರರೂ ಈತನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಗುಂಪಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದರು. ಖ್ಯಾತ ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಆಗಿರುವ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ವರ್ಷದ ಅರ್ಧಕಾಲವನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಇನ್ನರ್ಧ ಕಾಲವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಮೀಸಲಿಡುತ್ತಾನೆ. THE SEVENTH SEAL, WILD STRAWBERRIES ಮತ್ತು VIRGIN SPRINC (೧೯೬೦) ಈತನ ೫೦ ರ ದಶಕದ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳಾದರೆ, THROUGH A GLASS DARKLEY (೧೯೬೧) WINTER LIGHT (೧೯೬೩) THE SILENCE (೧೯೬೩) CRIES AND WHISPERS (೧೯೭೩) SCENES FROM A MARRIAGE (೧೯೭೪) ಆತನ ಆಮೇಲಿನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು. ಈಚೆ, ಈತ ಟ್ಯಾಕ್ಸ್‌ನ ತೊಂದರೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಸ್ವೀಡನ್‌ನಿಂದ ಹೊರಬಂದಿದ್ದಾನೆ.

३೭. ದ ಕ್ರೇನ್ಸ್ ಆರ್ ಫ್ಲೈಯಿಂಗ್

THE CRANES ARE FLYING

ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತ್ತಿವೆ

ರಷ್ಯಾ/೧೯೫೭/ಕಪ್ಪು–ಬಿಳುಪು/೯೨ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಮಿಖೈಲ್ ಕಲಟಜೊವ್

ವೆರೊನಿಕಾ ಮತ್ತು ಬೋರಿಸ್ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಇನ್ನೇನು ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂದಿರುವಾಗ, ಬೋರಿಸ್‌ಗೆ ಯುದ್ಧದ ಕರೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆತ ಪ್ರೇಯಸಿಯಿಂದ ಅಗಲಿ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಾದ ಮೇಲೆ ಹಲವು ತಿಂಗಳುಗಳು ಕಳೆಯು

ತ್ತವೆ. ಯುದ್ಧರಂಗದಿಂದ ಬೋರಿಸ್ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಸಮಾಚಾರವೂ ತಿಳಿಯದೆ ವೆರೊನಿಕಾ ಕಳವಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ, ಕಾತರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಬೋರಿಸ್‌ನ ದಾಯಾದಿ ಸೋದರ ಮಾರ್ಕ್ ಆಕೆಯ ಹತ್ತಿರಬಂದು ತಾನು ಆಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವೆರೊನಿಕಾ ಆದಕ್ಕೆ ಕಿವಿಗೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮತ್ತೂ ದಿನಕಳೆದು, ಮತ್ತೂ ಯಾವ ಸಮಾಚಾರವೂ ಬಾರದೆ, ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ವೆರೊನಿಕಾಳ ತಾಯಿತಂದೆ ಸತ್ತುಹೋಗಿ ಆಕೆ ತೀರಾ ಕ್ಷೋಭೆಗೊಂಡಿದ್ದಾಗ, ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕ್‌ನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಅವನ ಮಡದಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ದಾಂಪತ್ಯ ಕಹಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬ ಸೈಬೀರಿಯಾಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಬೋರಿಸ್‌ಗೆ ತಪ್ಪಿನಡೆದೆನೆಂದು ಕುದಿಯುತ್ತ ವೆರೊನಿಕಾ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಯ ಆಘಾತವಾಗಿ ಬೋರಿಸ್ ಯುದ್ಧರಂಗದಲ್ಲಿ ಸತ್ತನೆಂಬ ಸುದ್ದಿ ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಕೆ ಆ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ನಂಬಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ವಿಜಯದ ದಿನಾಚರಣೆ ಉತ್ಸವದಂತೆ ನಡೆದಿರುವಾಗ, ಆಕೆ ಪ್ರೇಮಿಗೆ ಹೂವಿನ ಕಾಣಿಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ; ಸೈನಿಕರ ರೈಲು ಹತ್ತಿ ಅವನಿದ್ದ ಯುದ್ಧರಂಗಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಆತ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು, ಇನ್ನೆಂದೂ ಮರಳಿ ಬರಲಾರ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆಕೆ ನಂಬಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಳುತ್ತಾಳೆ, ನಗುತ್ತಾಳೆ. ಕಣ್ಣುಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರಲು, ತುಟಿಯಲ್ಲಿ ಮೆಲುನಗೆ ಅರಳಿಕೊಂಡಿರಲು—ಆಕೆ ತಾನು ತಂದ ಹೂವಿನ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಹೋರಾಡಿ ಗೆದ್ದುಬಂದ ಬೋರಿಸ್‌ನ ಜೊತೆಗಾರ ಸೈನಿಕರಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೋವಿಯತ್ ಸಿನೆಮಾ ಮಹತ್ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದ ೧೯೨೦-೩೦ ರ ದಶಕದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ, ಈ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಿಖೈಲ್ ಕಲಟೆಜೊವ್ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಿಳಿದಿದ್ದ. ರಾಷ್ಟ್ರದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಜನರನ್ನು ಉತ್ಸಾಹಗೊಳಿಸುವುದೇ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈತ, ಬಡತನದಲ್ಲಿ ಕೊಳಲುವ ಹಿಂದುಳಿದ ವರ್ಗವೊಂದರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು (ಚಿತ್ರ: SALT OF SVANETTA—೧೯೩೦), ಅದು 'ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ' ಚಿತ್ರವೆಂದು ಬೈಸಿಕೊಂಡ. ಮುಂದೆ ಸ್ಟಾಲಿನ್‌ನ ಬಿಗಿ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಆತ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿಯೇ ಬದುಕಬೇಕಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ೧೯೫೭ ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಸೋವಿಯತ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹೊಸ ಅಲೆ ಮೊಳೆಯತೊಡಗಿದ್ದಾಗ, ಈತ ತನ್ನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯಾದ THE CRANES ARE FLYING ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಜಗತ್ತಿನ ಗಮನ ಸೆಳೆದ.

ದ್ವಿತೀಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಈ ಚಿತ್ರ ಯುದ್ಧವನ್ನು ವೈಭವಗೊಳಿಸುವ ಬದಲು ಅದರ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಉತ್ಕಟ ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಉತ್ಸಾಹಗೊಳಿಸುವ, ಒಮ್ಮೆ ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸುವ, ಮಾನ

ವೀಯ ಭಾವಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿ ಅದ್ದಿ ಮತ್ತೆ ಒಣಗಿಸುವ ಹಾಗೂ ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರ ಕಥಾಚಿತ್ರಗಳ ವಿಲಕ್ಷಣ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿ ಬಹುಕಾಲ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡುವಂಥದಾಗಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಕೆಮರಾದ ಕೌಶಲ ತೀರ ಅಪರೂಪವಾದದ್ದು.

೩೮. ಆ್ಯಷಸ್ ಎಂಡ್ ಡೈಮಂಡ್ಸ್

ASHES AND DIAMONDS

ಬೂದಿ ಮತ್ತು ವಜ್ರ

ಪೋಲಂಡ್/೧೯೫೮/ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪು/೧೦೪ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಆಂದ್ರೆ ವಾಯ್‌ದಾ

ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರ ಪೋಲಂಡ್ ನಾಜಿ ಆಕ್ರಮಣದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಸರ್ಕಾರ ಚಲನಚಿತ್ರ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರೀಕರಣಗೊಳಿಸಿತು ಮತ್ತು ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಕರಣದ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಪರಿಣಾಮ ಏನೇ ಆಗಿರಲಿ, ಆ ಹೊಸ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶಕರು ಪೋಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಿಳಿದರೆಂಬುದಂತೂ ನಿಜ.

೧೯೫೬ ರಲ್ಲಿ ಪೋಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮೇರುಕೃತಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ೧೯೨೦ರ ದಶಕದ ಸೋವಿಯೆತ್ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನೂ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ನೋಡಲಾಯಿತು. ಇವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತಗೊಂಡ ಯುವ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಒಂದು ತಂಡ ೧೯೫೫-೬೧ ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ 'ಪೋಲಿಷ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ' (The Polish School)ವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಈ 'ಪೋಲಿಷ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ'ದೊಂದಿಗೆ ಪೋಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಗಂಭೀರ ಆಸಕ್ತಿ ಮೊದಲಾಯಿತು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ಯುವ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರು—ಆಂದ್ರೆ ವಾಯ್‌ದಾ, ಆಂದ್ರೆ ಮುಂಕ್, ಜೆರಿ ಕವಲೆರೋವಿಚ್, ವೊಯ್‌ಸೀಚ್ ಹಾಸ್ ಮುಂತಾದವರು. ಈ 'ಪೋಲಿಷ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ'ದ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಪಶ್ಚಾತ್ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಈ

ಚಿತ್ರಗಳು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದವು. ಆದರೆ ಬರುಬರುತ್ತ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಬರೀ ಸಮಾಜದ ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲದೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳಮನಸ್ಸನ್ನೂ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ, ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಕೆದಕಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವು. ೬೦ರ ದಶಕದಿಂದೀಚೆ ಬೆಳೆದ ಈ ಹೊಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಕಾಲವನ್ನೇ 'ಪೋಲಿಷ್ ಹೊಸ ಅಲೆ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಈಚಿನ ತರುಣ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ರೋಮನ್ ಪೊಲಾನ್‌ಸ್ಕಿ, ಕ್ರಿಸ್ತೋಫ್ ಜಾನುಸಿ ಈ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಗುಂಪಿನವರು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ 'ಪೋಲಿಷ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ'ವೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿಕೊಟ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿ—ಆಂದ್ರೆ ವಾಯ್‌ದಾ. ಮೊದಲು ಪೇಂಟಿಂಗ್ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವಾಯ್‌ದಾ ಸರ್ಕಾರಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಶಾಲೆಗೆ ಸೇರಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದ. ೧೯೫೪ ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ ಆತನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ GENERATION 'ಪೋಲಿಷ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ'ದ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರವೂ ಆಯಿತು. ಯುದ್ಧದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಇಡೀ ತಲೆಮಾರು ವ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ನಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುವ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಅನಿಷ್ಟವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಮಾಜವನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಲೇ ಆ ಅನಿಷ್ಟದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯುವಕರ ಮೇಲೆ, ಆಗುವುದನ್ನು ತೀರ ಸನಿಹದಿಂದ, ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುವ ವಾಯ್‌ದಾನ ದೃಷ್ಟಿ ಈ ಚಿತ್ರದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ೧೯೫೭ ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ KANAL ಕೂಡಾ ಆತನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭದ ಸೈನಿಕರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವ ಈ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲದಲ್ಲೂ ವಾಯ್‌ದಾನ ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿದೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಆತ ೧೯೫೮ ರಲ್ಲಿ ASHES AND DIAMONDS ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ. ಈ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ೧೯೬೨ ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ INNOCENT SORCERERS—ಈ ಮೂರು ವಾಯ್‌ದಾನ 'ತ್ರಿವಳಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದಿವೆ. ಆಮೇಲೆ ಆತ ೬೦ ರ ದಶಕದ ತುದಿಗೆ ತಯಾರಿಸಿದ EVERYTHING FOR SALE (೧೯೬೯) ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನ 'ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ'ಯತ್ತ ತಿರುಗಿದೆ. ಈ 'ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ'ಯಲ್ಲಿ ವಾಯ್‌ದಾ ತನ್ನ ಕಾಳಜಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಕನಸುಕಲ್ಪನೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಜತೆಗೆ ತನ್ನ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಶೋಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ೧೯೭೦ ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ THE LAND-SCAPE AFTER BATTLE ಮತ್ತೆ ಆತನ ಯುದ್ಧದ ವಸ್ತುವಿಗೇ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತದೆ.

ASHES AND DIAMONDS ವಾಯ್‌ದಾನ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಚಿತ್ರ. ಸಮಾಜ, ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಇದರಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಗಹನ

ವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ.

ಪೋಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಕ್ರಾಂತಿ ಆಗಷ್ಟೇ ಮುಗಿದಿದೆ (೧೯೪೫). ಶಾಂತಿಯನ್ನು ದೇಶಾದ್ಯಂತ ಘೋಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ವಿಜಯೋತ್ಸವ ಆಚರಣೆಗೆ ಒಂದು ಔತಣ ಕೂಟ ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆ ಔತಣ ಕೂಟಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿನ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಪಕ್ಷದ ಜಿಲ್ಲಾ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ಜೆಯುಕ ಬರುತ್ತಾನೆಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ. ಇತ್ತ, ಆ ಪಟ್ಟಣದ ಹೊರಗೆ ಪಾಳು ದೇವಾಲಯವೊಂದರ ಸಮೀಪ ಒಂದು ಯುವಕರ ಗುಂಪು ಕಾದುಕೂತಿದೆ. ಬಲಪಂಥೀಯ ಭೂಗತ ಪಕ್ಷವೊಂದರ ಸದಸ್ಯರಾದ ಇವರು ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ಜೆಯುಕನ ಕೊಲೆಗೆ ಒಳಸಂಚು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿಗದಿತ ಸಮಯಕ್ಕೆ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಜೀಪು ಬರುತ್ತದೆ; ಯುವಕರು ಗುಂಡು ಹಾರಿಸುತ್ತಾರೆ. ದುರದೃಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅದು ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ಜೆಯುಕನ ಜೀಪ್ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಪಕ್ಕದೂರಿನ ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಕಾರ್ಮಿಕರಿಬ್ಬರು ಜೀಪಿನಲ್ಲಿ ಸತ್ತುಬಿದ್ದಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಯೋಜನೆ ತಲೆಕೆಳಗಾದ್ದು ಕಂಡ ಯುವಕರು ಹತಾಶೆಗೊಂಡು ಹೇಗಾದರೂ ಯೋಜನೆ ಪೂರೈಸುವ ಉಪಾಯ ಹುಡುಕುತ್ತಾರೆ. ಆ ಗುಂಪಿನ ಒಬ್ಬ ಯುವಕ ಕೂಡಲೇ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕೆಂದೂ ಅಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಹೋಟೆಲಿನಲ್ಲೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಸಮಯ ನೋಡಿ ಆತನ ಕೊಲೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂದೂ ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪೈಕಿ ಒಬ್ಬ ಯುವಕ—ಮಸೀಕ್—ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ.

ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಔತಣಕೂಟಕ್ಕೆ ಭಾರೀ ಏರ್ಪಾಟುಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಸಂಜೆ, ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿಗಳು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಖ್ಯಾತ ಹೋಟೆಲಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಿಡಾರ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿಯನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿದ ಯುವಕ ಮಸೀಕ್ ಅದೇ ಹೋಟೆಲಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಮಸೀಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಪೂರಾ ಕದಡಿಹೋಗಿದೆ. ಯಾವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಾದರೂ ಕೊಲೆಗೆ ಆತ ತಯಾರಿರಬೇಕಾಗಿದೆ ಹಾಗೆಯೇ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದು ಸಾಯಲೂ ತಯಾರಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಉದ್ವಿಗ್ನನಾಗಿ ಆತ ಹೋಟಲಿನಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಬಾರ್‌ಗೆ ಹೋಗಿ ತಿನ್ನುತ್ತಾನೆ, ಕುಡಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಆ ಬಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಮಸೀಕ್‌ನಿಗೆ ಕೆಲಸಗಾರ್ತಿಯೊಬ್ಬಳ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭೇಟಿಯಾದ ಕೆಲವೇ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆಕೆಯ ಕೆಲಸ ಮುಗಿಯುವ ವೇಳೆ ಕೇಳಿತಿಳಿದ ಮಸೀಕ್ ಅನಂತರ ಆಕೆಯನ್ನು ತನ್ನ ರೂಮಿಗೆ ಬರಲು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಮೇಲಿನ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಆಕೆ ಒಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ; ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಅಂಥ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಯ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಆತ ಅವಳೊಡನೆ ಕಳೆದ ಕಾಲ ಆತನಿಗೆ ಅನಂತತೆಯ ಸುಖ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೆ ಕೊಲೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಾನೆ ಮಸೀಕ್. ರಾತ್ರಿ ಔತಣ ಕೂಟ ಮುಗಿದಿದೆ. ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ, ಈಗ ಇಲ್ಲಿಯ ತನಕ ಸೆರೆಯಾಳಾಗಿದ್ದು ಇಂದು

ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಕಾಣಲು ಪೋಲಿಸ್ ಠಾಣೆಗೆ ಹೋಗಲು ತಯಾರಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಮಸೀಕ್ ಆತನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ ನಿರ್ಜನ ರಸ್ತೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಗುಂಡು ಹಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ಕೂಡಲೇ ಸಾಯುವುದಿಲ್ಲ—ಮಸೀಕ್‌ನತ್ತ ತೆವಳಿಬಂದು ಆತನನ್ನಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಅನಂತರ ಮಸೀಕ್ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಫಲಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸೈನಿಕರ ಗುಂಪೊಂದರಿಂದ ಗುಂಡಿಟ್ಟು ಕೊಲ್ಲಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ.

"ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಯುವಕರು ಹೋರಾಡುವುದು ಅಸಂಬದ್ಧ ಎಂದು ತೋರಿಸುವುದು ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ. ಆದರೆ ಅಂಥ ಯುವಕರ ಅಸಂಬದ್ಧ ಸಾಹಸ ಯಾವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅಂಥ ಕೊಲೆಗಾರರನ್ನು ದ್ವೇಷಿಸುವಂತೆ ಮಾಡದೇ ಪ್ರೀತಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿದಾಗ" ಎಂದು ವಾಯ್‌ದಾ ಈ ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವಾಯ್‌ದಾನ ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಆತನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂಥದು. ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಯುವಕರನೇಕರು ಹತಾಶರು, ಕ್ರೂರಿಗಳು, ಪೋಲಿಗಳು; ಉದ್ದೇಶಹೀನರು—ಆಗುವುದನ್ನು ಪ್ರೀತಿ ತುಂಬಿದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ ಅವರ ಬದುಕಿನ ಉತ್ಸಾಹ, ಗೇಯತೆಗಳತ್ತ ವಾಯ್‌ದಾ ಕೈಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ASHES AND DIAMONDS ನಲ್ಲಿ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದವ ಮತ್ತು ಕೊಲೆಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟವ ಇಬ್ಬರೂ ನಮಗೆ ಮನುಷ್ಯರಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಸಾಯುವ ಕಡೆಯ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ಈತನನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದು 'ಅಸಂಬದ್ಧ ಸಾಹಸ'ಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿದವರು. ಈ ಇಬ್ಬರೂ ತಾವು ನಂಬುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಏನಾದರೂ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದವರು. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಏಣಿಯೇರಿ ಶಾಂತಿಯನ್ನು ತಲುಪಲು ಹೊರಟವರು; ಅಥವಾ ಬೂದಿಯಲ್ಲಿ ವಜ್ರವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವವರು.

೩೯. ನಸಾರಿನ್

NAZARIN

ಮೆಕ್ಸಿಕೋ/೧೯೫೮/ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪು/೯೪ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಲುಯಿ ಬುನುಯೆಲ್

ಲುಯಿ ಬುನುಯೆಲ್–ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಾಗೆ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳೂ ವಿಭಿನ್ನ ; ವಿಶಿಷ್ಟ. ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ 'ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಶೈಲಿ'

(Surrealism—ಎಷ್ಟೋ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿ ಸಾಲದೇ ಹೋದಾಗ, ಆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮೀರಿದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕನಸು, ಕಲ್ಪನೆ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಬಳಸಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ನಿಲುಕಿಸುವ ಚಿತ್ರಶೈಲಿ) ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ವಾಮಪಂಥೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಬುನುಯೆಲ್ ತನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಮುಂತಾದ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರವಾದ ಕಾಳಜಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಜೊತೆಜೊತೆಗೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿ, ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲ ಭೂತವಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೇ ಆತನ ಇಡೀ 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ'ವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆಂಬ ತತ್ವ—ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವಾಮಪಂಥೀಯ ನಿಲುವು, ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಮಾದರಿಯ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಶೈಲಿ —ಈ ಮೂರೂ ಬುನುಯೆಲ್‌ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಪ್ಪುರಿಗೊಂಡು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತವೆ.

೧೯೦೦ ರಲ್ಲಿ ಸ್ಪೈಯಿನ್‌ನಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಲುಯಿ ಬುನುಯೆಲ್‌ಗೆ ಮ್ಯಾಡ್ರಿಡ್ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಸಲ್ವಡಾರ್ ಡಾಲಿಯಂಥ ಚಿತ್ರಕಾರನ (ಪೇಯಿಂಟರ್) ಮತ್ತು ಫ್ರೆಡರಿಕೋ ಗಾರ್ಸಿಯಾ ಲೋರ್ಕಾನಂಥ ನಾಟಕಕಾರನ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು ; ಅವರು ಇವನ ಸ್ನೇಹಿತರಾದರು. ಓದುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ ಚಲನ ಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತನಾದ ಬುನುಯೆಲ್ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಪೇಂಟಿಂಗ್ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಸಲ್ವಡಾರ್ ಡಾಲಿಯನ್ನು ಸೇರಿಕೊಂಡ. ಅಲ್ಲಿ ಡಾಲಿ ಮತ್ತು ಬುನುಯೆಲ್ ಸೇರಿ ೧೯೨೮ ರಲ್ಲಿ UN CHIEN ANDALOU ಎಂಬ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಒಂದು ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಕೃತಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದ ಈ ಚಿತ್ರ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮೀರಿದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲಿನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ, ಸಂಕೇತಾತ್ಮಕವಾದ ಚಿತ್ರಖಂಡಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ೧೯೩೦ ರಲ್ಲಿ ಬುನುಯೆಲ್ ತಯಾರಿಸಿದ L'AGE D'OR ಕೂಡಾ ಇಂಥದೇ ಚಿತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಬುನುಯೆಲ್ ಆಗ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ 'AVANT GARDE' (ಎಚ್ಚರದ ಬಂಟರು) ಚಿತ್ರ ಚಳು ವಳಿಯ ಸದಸ್ಯನೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡ. ಆದರೆ, ೧೯೩೨ ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ THE LAND WITHOUT BREAD ಹಿಂದಿನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ನೇರವಾದ ಈ ದಾಖಲೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬುನುಯೆಲ್ ಬಡತನ, ಹಸಿವು, ರೋಗ–ರುಜಿನಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಸ್ಪೈಯಿನ್‌ನ ಜನಸಮೂಹವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಆಶೆ, ವೈಭವಗಳಿಂದ ತುಳುಕಾಡುವ ಸ್ಪೈಯಿನ್‌ನ ಕ್ಯಾಥೋಲಿಕ್ ಚರ್ಚ್‌ನ್ನೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸ್ಪೈಯಿನ್‌ನಿಂದ ತುಂಬ ವಿರೋಧ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಬುನುಯೆಲ್ ಅದಾಗಿ ೧೯೫

ವರ್ಷಕಾಲ (೧೯೪೭ ರ ವರೆಗೆ) ಯಾವ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಲಿಲ್ಲ. ೧೯೪೭ ರಲ್ಲಿ ಆತ ಮೆಕ್ಸಿಕೋದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಅಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ LOS OLVIDADOS (೧೯೫೦), EL (೧೯೫೨) ಮತ್ತು CRIMINAL LIFE OF ARCHIBALDO DE LA CURZ (೧೯೫೫) ಅವನ ಹಿಂದಿನ 'ಅವಾಂತ್ ಗಾರ್ದೆ' ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. LOS OLVIDADOS ಮೆಕ್ಸಿಕೋದ ಕೊಳಚೆ ಪ್ರದೇಶದ ನವಯುವಕರ ಗುಂಪೊಂದರ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ELನಲ್ಲಿ 'ಧರ್ಮನಿಷ್ಠ' ಮತ್ತು 'ಸಂಭಾವಿತ'ನಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಕೃತ ಒಳಮನಸ್ಸನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. CRIMINAL LIFE OF ARCHIBALDO DE LA CURZ ಇವೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಲಘುವಾದ 'ಮೈನೋದಿಕ'ಗಳ ಮಾದರಿಯ ಚಿತ್ರ. ಆರ್ಚಿಬಾಲ್ಡೊ ಎಂಬಾತನಿಗೆ ಚಿಕ್ಕವನಾಗಿರುವಾಗ ಯಾರೋ ಒಂದು 'ಹಾಡುವ ಡಬ್ಬಿ' ಕೊಟ್ಟು ಇದರಲ್ಲಿ ಬಯಸಿದವರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಒಂದು ಬಾಲ್ಯದ ನೆನಪು ಆರ್ಚಿಬಾಲ್ಡೋನನ್ನು ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ಕೊಲ್ಲುವ ವಿಕೃತನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಈ ವಿಕೃತಿಯಿಂದ ನರಳಿದ ಆರ್ಚಿಬಾಲ್ಡೊ ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ಆ ಡಬ್ಬಿಯನ್ನು ಹೊಳೆಗೆ ಒಗೆದು ಇದರಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಚಿತ್ರದ ನಂತರ ಬುನುಯೆಲ್ ೧೯೫೫ ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ. ಆಗ ಆತನಿಗೆ ಖ್ಯಾತಿ ಪ್ರಚಾರಗಳು ಸಿಕ್ಕು ಆತ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ. ಆಮೇಲೆ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು: UIRIDIANA (೧೯೬೧), THE EXTERMINATING ANGEL (೧೯೬೨), DIARY OF A CHAMBERMAID (೧೯೬೪), BELLE DA JOUR (೧೯೬೬) TRISTANA (೧೯೭೦), THE PHANTOM OF LIBERTY (೧೯೭೪) ಮುಂತಾದವು.

ನಸಾರಿನ್, ಬುನುಯೆಲ್ ಫ್ರಾನ್ಸಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿದ ಮೇಲೆ ಆತ ಮತ್ತೆ ಮೆಕ್ಸಿಕೋಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರ. ನಸಾರಿನ್ ಒಬ್ಬ ಪಾದ್ರಿಯ ಹೆಸರು ೧೯೦೦ರ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮೆಕ್ಸಿಕೋದ ಅತ್ಯಂತ ಹೀನಾವಸ್ಥೆಯ ಕೊಳಚೆ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಪಾದ್ರಿ ಈತ. ಈ ಪಾದ್ರಿ ಒಬ್ಬ ಆದರ್ಶವಾದಿ; ತನ್ನ ನಿಷ್ಕಾಮ ಸೇವೆಯಿಂದ ಈ ಇಡೀ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವುಳ್ಳವ.

ಆದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಇರುವವರೆಲ್ಲ ಕಳ್ಳರು, ದರೋಡೆಕೋರರು, ಸೂಳೆಯರು, ಭಿಕ್ಷುಕರು —ಇಂಥವರೇ. ಅವರು ಇವನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬದಲಾಗುವುದಿರಲಿ, ಇವನ ಆದರ್ಶವೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ದಿನ ಒಂದು ಘಟನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಕೊಲೆಗಾರ್ತಿ ಬಂದು ಇವನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ವಿಷಯ ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಆತನಿಗೆ ಅಪಖ್ಯಾತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ನೊಂದ ನಸಾರಿನ್, ಪಾದ್ರಿಯ ಕೆಲಸಬಿಟ್ಟು, ತನ್ನ ಉಡುಗೆಗಳನ್ನು ಹರಿದೊಗೆದು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನಂತೆ ಬಡಜನರ ಮಧ್ಯೆ ಅವರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕನಾಗಿ ಬದುಕುವ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ, ಆತ ಯೋಚಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲವೂ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲಾದರೂ ದುಡಿದು ಸಂಪಾದಿಸುವ ಕೆಲಸ ಹಿಡಿಯೋಣವೆಂದು ಈತ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ಕೆಲವು ಕಾರ್ಮಿಕರ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಹುಚ್ಚು ಹೆಂಗುಸಿನ ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡಲು ಈತ ಹೋದಾಗ ಆಕೆ ಈತನನ್ನು ಮಾಂತ್ರಿಕನೆಂದು ಶಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದು ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ರೋಗದಿಂದ ಸಾಯುವ ಜನರಿಗೆ ಈತ ರೋಗದಿಂದ ದೂರವಿರುವ ಬಗ್ಗೆ ಉಪದೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಇವನಿಗೆ ಕಿವಿಗೊಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅವಮಾನಿತನಾದ ನಸಾರಿನ್ ಮುಂದೇನು ಮಾಡಿದ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲ. ಆತನ ಆದರ್ಶ ಎಂದಾದರೂ ಗೆಲ್ಲಬಹುದೇ ಅಥವಾ ಆತ ನಿರಾಶನಾಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಾಗಬೇಕಾದೀತೆ—ಇದಕ್ಕೆ ಬುನುಯೆಲ್ ಉತ್ತರಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಧರ್ಮವೆಂಬುದು ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಒಂದು ಸುಖಸಾಧನ ಎಂಬ ಎಡಪಂಥೀಯ ದೃಷ್ಟಿ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಬುನುಯೆಲ್ ಈ ಸರಳ ತಾತ್ವಿಕ ಉತ್ತರವನ್ನಷ್ಟೇ ಕೊಟ್ಟು ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ನಸಾರಿನ್‌ನಂಥವನ ಆದರ್ಶ ಆತನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕಾಳಜಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಷ್ಫಲವಾಗುವುದನ್ನು ಬುನುಯೆಲ್ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಹಸಿವು, ಕಾಮ, ಹಿಂಸೆ—ಮುಂತಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶ ಕೂಡಾ ಇಂಥವರ ವ್ಯರ್ಥ 'ತೆವಲು'ಗಳಾಗುವುದನ್ನು ಬುನುಯೆಲ್ ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಚಿತ್ರ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬರೀ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ಮುಖದಿಂದ ನೋಡದೆ 'ವೈಯಕ್ತಿಕ' ಮುಖದಿಂದಲೂ ನೋಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ ಅದನ್ನು ಧರ್ಮ, ಆದರ್ಶಗಳಂತಹ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಂದ ಹತ್ತಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಒಂದು ರೀತಿಯ 'ವಿಕೃತ ಕಾಮಿ'ಯ ಹಾಗೆ ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ಪರಚಿಕೊಳ್ಳುವ ನಸಾರಿನ್‌ನ ಒದ್ದಾಟ, ಅವನಂಥವರ ವ್ಯಕ್ತಿ ದುರಂತ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ 'ವಿಕೃತಿ'ಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಡಲು ಬುನುಯೆಲ್ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ತಂತ್ರವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ದನಿಯೆತ್ತಬೇಕು; ಅದು ಶೋಷಿತರ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಬೇಕು—ಎಂಬಂಥ ಘೋಷಣೆಗಳು ಬುನುಯೆಲ್ ಚಿತ್ರದ ಹೊರಮೈಯಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಆದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ ಇದೆ. ಅದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ 'ವಿಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಶೋಧಿಸುವಂಥದ್ದು. ಈ ಮುಖ ಬುನುಯೆಲ್‌ನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತುಂಬ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಗಂಭೀರವೂ ಆಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

೪೦. ಜಲಸಾ ಘರ್

ಸಂಗೀತ ಗೃಹ
ಭಾರತ (ಬಂಗಾಳಿ)/೧೯೫೮/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೯೨ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯ್

೧೯೫೫ ರಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯ್ ಅವರ 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ' ಸಿನೆಮಾ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆ ಅವರು ೨೫ ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದೆಂದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಹಾಗೆ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ ; ಒಂದರಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸುವಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಬಂಗಾಲದ ಬದುಕಿನ ಅನೇಕ ಮುಖಗಳನ್ನು, ಅವರು ಅಷ್ಟೇ ಭಿನ್ನವಾದ ಅನೇಕ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ತಡಕಿದ್ದಾರೆ.

೧೯೫೬ ರಲ್ಲಿ ಬಂದ 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ'ಯ ಎರಡನೇ ಭಾಗ (ಅಪರಾಜಿತೋ) ಕೂಡ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಮೂರನೇ ಭಾಗ ಯೋಚನೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ತಾನು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಶೈಲಿಯ ಸಂಕೋಚದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳೆಯಬಾರದೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ೧೯೫೭ ರಲ್ಲಿ 'ಪರಾಸ್ ಪತ್ಥರ್' (ಸ್ಪರ್ಶ ಮಣಿ) ಎಂಬ ವಿಡಂಬನ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದರು. ಅದಾದ ಮೇಲೆ ೧೯೫೮ ರಲ್ಲಿ, ಈ ಕಾಲ-ಆವರಣ ಪ್ರಧಾನವಾದ 'ಜಲಸಾ ಘರ್' ನಿರ್ಮಿಸಿದರು. ಖ್ಯಾತ ಲೇಖಕ ತಾರಾಶಂಕರ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿಯವರ ಸಣ್ಣ ಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಈ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತವಾಯಿತು.

ಬಂಗಾಲ ೧೯೨೦ : ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ಬಂದ ಸಂಪತ್ತನ್ನೆಲ್ಲ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ಕೂತಿದ್ದಾನೆ ವಿಶ್ವಂಭರ ರಾಯ್. ಹಾಳು ಸುರಿಯುವ ವಾಡೆ, ಮುದಿ ಆನೆ, ಮುದಿ ಕುದುರೆ. ಈಗ ಆತ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ದಿನಗಳ ನೆನವರಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ.

ಯಾವತ್ತಿನಿಂದಲೂ ತಮ್ಮ ಜಮೀನ್ದಾರಿಯ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮನೆತನದ ಮಹೀಮ್ ಗಂಗೂಲಿ ಈಗ ಹೇಗೋ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗಿ ತುಚ್ಛ ಮದ ಮೆರೆಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಲಾರಿಗಳು ತನ್ನ ಜಮೀನಿನ ಸುತ್ತ ದೂಳೆಬ್ಬಿಸಿ ಓಡುತ್ತಿವೆ. ಒಬ್ಬನೇ ಮಗನ ಉಪನಯನದಲ್ಲಿ ಜಮೀನ್ದಾರಿಯ ಅದ್ದೂರಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ತಾನೊಂದು ಜಲಸಾ (ಸಂಗೀತನೃತ್ಯ ಕಚೇರಿ) ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾಗ, ಆ ತುಚ್ಛ ಮನುಷ್ಯ ತಾನೂ ಒಂದು ಜಲಸಾ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಆಹ್ವಾನ ಕಳಿಸಿದ್ದ. ವಿಶ್ವಂಭರ ರಾಯ್‌ಗೆ ಇಂಥ ಭಾರೀ ಅವಮಾನ ತಡೆಯಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಆಭರಣ

ಮಾರಿ ಮತ್ತೊಂದು ಜಲಸಾ ನಡೆಸಲು ನಿಶ್ಚೈಸಿದ. ಆಗ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಕೂಡ ಊರಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಗನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ತವರಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಳು. ಅವರಿಗೆ ಕರೆ ಕಳಿಸಿದ. ಜಲಸಾ ನಡೆಯುವ ರಾತ್ರಿ ಅಸಾಧ್ಯ ಬಿರುಗಾಳಿ, ಮಳೆ. ಮಗ ಹೆಂಡತಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಅವರು ಹೊಳೆ ದಾಟಿ ಬರಬೇಕು. ಬಿರುಗಾಳಿಯ ಮೊರೆತ ಕೇಳಿದಂತೆಲ್ಲ ಅವರು ಸುರಕ್ಷಿತ ಬಂದಾರೇ ಎಂಬುದೇ ಯೋಚನೆ ರಾಯ್‌ಗೆ. ಬೆಳಗಾದಾಗ ಸಂಶಯ ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿದೆ, ಹೆಂಡತಿ ಮಗ ಬಿರುಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಗೆ ಆಹುತಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಹಳೆಯ ಕತೆಯನ್ನು ಯೋಚಿಸುತ್ತ ಕೂತಿದ್ದಾನೆ, ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ. ಈ ರೀತಿ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಹುಚ್ಚಿಗಾಗಿ ಜಲಸಾದ ಹುಚ್ಚಿಗಾಗಿ ತನ್ನ ಸರ್ವಸ್ವ ತೊಳೆದು ಹೋಗಿದೆ. ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳು ಹೋಗಿ ತಾನೊಬ್ಬ ಉಳಿದಿದ್ದಾನೆ ಅವಶೇಷವಾಗಿ.

ಮತ್ತೆ ಗಂಗೂಲಿಯಿಂದ ಅವಮಾನ. ಮತ್ತೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಜಲಸಾದ ನಿರ್ಧಾರ. ತನ್ನ ಉಳಿದಿದ್ದ ಸಮಸ್ತವನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿ ಈ ಕೊನೆಯ ಜಲಸಾ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕಥಕ್ ನರ್ತಕಿಗೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಕೊನೆಯದಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದ ಅಮೂಲ್ಯ ನಿಧಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ತನ್ನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೆನೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಲಸಾ ಮುಗಿದು ಮರುದಿನ ಬೆಳಕು ಹರಿದಾಗ ತನ್ನ ಬಿಳಿ ಕುದುರೆ ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನೇರಿ ಹೊಳೆಯ ಕಡೆ ದೌಡಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕುದುರೆಯ ಧಾವಂತದ ದೂಳಿನಲ್ಲಿ, ನದಿಯ ಮರಳಿನ ಮೇಲೆ ಆತನ ರುಮಾಲು ಸುರುಳಿ ಬಿಚ್ಚಿ ಹಾಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಕಲೇವರ ಸೇವಕರ ಶೋಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಇದು ಕತೆಯ ಹಂದರ. ಮೂಲಕಥೆಯಲ್ಲಿ ರಾಯ್ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ—ಕೊನೆಯ ಜಲಸಾದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುವ ಕಥಕ್ ನರ್ತಕಿ ಜಮೀನ್ದಾರನ ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದಳು ಎಂಬುದು ಮತ್ತು ಗಂಗೂಲಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಜಲಸಾಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿಸಿದ್ದ ಎಂಬ ಸಂಗತಿ. ರಾಯ್ ಅದನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟರು—ಅದು ಅತಿಭಾವುಕತೆಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂದು.

ಸಿನೆಮಾದ ಮಾಧ್ಯಮ 'ಅಭಿನಯ'ವಲ್ಲ, ಸಂಕಲನ. ಆದರೆ ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯ್ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಛಬ್ಬಿ ಬಿಶ್ವಾಸ್‌ನಂಥ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗನಟನನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದರ ಔಚಿತ್ಯ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಜಮೀನ್ದಾರನ ಬದುಕು ನಾಟಕದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜಮೀನ್ದಾರಿ ಜೀವನ ಪದ್ಧತಿ ಕಾಲವಿಸಂಗತಿಯಾಗಿ ಆತನ ನಡವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಟನೆಯೇ ಆಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಂಥದನ್ನು ಸಮರ್ಥ ನಟ ಛಬ್ಬಿ ಬಿಶ್ವಾಸ್ ಹೌದೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಮೂಡಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ವಿಲಾಯತ್, ಬಿಸ್ಮಿಲ್ಲಾ, ಬೇಗಂ ಅಖ್ತರ್ ಮುಂತಾದ ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿಜಾತ ಸಂಗೀತ ಈ ಚಿತ್ರದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ

ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ.

ಹೊಸತು-ಹಳತರ ಸಂಧಿಕಾಲ; ತನ್ನ ವೈಭವದ ನೆನವರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ, ತನ್ನ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ತಾನೇ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ನಾಶಪಡಿಸಿ ಕೊಂಡು ಅದೃಶ್ಯವಾಗುವ ಹಳತು; ಹೊಸ ಉಮೇದಿನಲ್ಲಿ ಹಳತನ್ನು ಸೆಣಸಿ ಕ್ರೂರ ವಾಗಿ ನಿರ್ಲಜ್ಜವಾಗಿ ಆದರೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಹೊಸತು—ಇಂಥ ವಸ್ತು ವನ್ನು ಶಬ್ದ-ಚಿತ್ರಗಳ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ರಾಯ್ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಬುದ್ಧರಾಗಿ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರದ ಆರಂಭವೇ ನಮ್ಮನ್ನು ತಟಕ್ಕನೆ ಕಣ್ಣು ಕಟ್ಟಿ, ಆ ವಿಲಕ್ಷಣ ವಾತಾ ವರಣದಲ್ಲಿ ದುಧುಂ ಎಂದು ಹೊತ್ತು ಹಾಕಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡಿ ಕೂರಿಸಿದ ಹಳೇ ಕಾಲದ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಶವ ಎಂಬ ಅನುಮಾನ ಬರುವಂತೆ ಸ್ತಬ್ಧ ಕೂತ ವಿಶ್ವಂಭರ ರಾಯ್; ಮೆಲ್ಲಗೆ ಅಲುಗುವ ತುಟಿ, ಆತ ಕರೆದನೆಂದು ತಿಳಿದು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹುಕ್ಕಾ ಹಿಡಿದು ಬರುವ ಹಳೇ ಕಾಲದ ವಾಸನೆ ಹಬ್ಬಿಸುವ ಆಳು; 'ಇದು ಯಾವ ತಿಂಗಳು' ಎಂಬ ವಿಶ್ವಂಭರನ ಮುದಿಮರೆವಿನ ಭ್ರಮಿತ ಪ್ರಶ್ನೆ; ಹಾಳು ಸುರಿಯುವ ವಿಶಾಲವಾದ ವಾಡೆ, ತೆರವು ತೆರವಾದ ಹೊಲ, ಮುದಿ ಆನೆ ಕುದುರೆ— ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡುನೋಡುತ್ತ ವಿಶ್ವಂಭರನ ಸತ್ತ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಉರಿಯತೊಡಗಿ ಶೆಹನಾಯ್ ಮೊರೆಯತೊಡಗುವುದು—ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಆತನ ಕಲಾವೈಭವದ ಪೂರ್ವ ಕಥೆ ಆರಂಭ.

ಕೊಟ್ಟಕೊನೆಯ ಜಲಸಾದ ಅಪೂರ್ವ ವೈಭವ ವಿಜೃಂಭಣೆಗಳು ಮುಗಿದು ತೆರವಾದ ನೃತ್ಯಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ, ತುಪ್ಪುಳದ ಬಿಳಿ ದಿಂಬುಗಳಷ್ಟೇ ಹರಡಿ ಬಿದ್ದಿವೆ; ಜೀವದ ವಿಜೃಂಭಣೆ ಮುಗಿದು ಅದರ ಅವಶೇಷ ಮಾರ್ದವವಷ್ಟೇ ಉಳಿದ ವಿಶ್ವಂಭರನ ಮನಸ್ಸಿನ ಹಾಗೆ ಬದುಕಿನ ಹಾಗೆ ಈ ನೃತ್ಯಶಾಲೆ ನಮ್ಮ ಆಳವನ್ನು ವಿಚಲಿತಗೊಳಿಸು ತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಸರ್ವನಾಶದ ಹಂಸಗೀತಕ್ಕೆ ಕೈ ಚಾಚಿ ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ಧಾವಿಸುವ ಆತನ ಚಿತ್ರ ದೂಳಲ್ಲಿ ಮರೆಯಾಗಿ, ಕಡೆಗೆ ಹೊಳೆಯ ಮರಳಿನ ಮೇಲೆ ಹಾಸಿ ಬಿದ್ದ ಆತನ ರುಮಾಲವಷ್ಟೇ ಪಟಪಟಿಸುವಾಗ, ಮಾನವ ಸಾಹಸದ ಮಹಾ ವ್ಯರ್ಥವೇ ಪಟಪಟಿಸಿದಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಹಳತನ್ನು ನೆಲಸಮ ಮಾಡಿ ಕಾಕು ಹೊಡೆಯುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಅದಮ್ಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಅಸಭ್ಯ ಪಾಶವೀಯತೆಯನ್ನೂ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುವ, ಗಂಗೂಲಿಯ ದೂಳೆಬ್ಬಿಸಿ ಓಡುವ ಟ್ರಕ್ಕುಗಳು; ನರ್ತನಶಾಲೆಯ ಅಹಂಕಾರ ಕಲ್ಲೋಲದ ಆಳದಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಏಕೈಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ 'ಪಂಖಾ'ದ ಪಟಪಟ ಕಳವಳ—ಇಂಥ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬೇಕಷ್ಟು ಸಿಕ್ಕುತ್ತವೆ.

ಮದ್ಯಪಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒದ್ದಾಡುವ ಹುಳು, ಮಗುಚಿಬಿದ್ದು ಕಣ್ಸೆಳೆಯುವ ಕಾಗದದ

ಹಡಗು, ವಿಶ್ವಂಭರ ನೋಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಆತನ ಭಾವಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ನೂಲು ನೇಯುತ್ತ ಚಲಿಸುವ ಜೇಡ—ಮುಂತಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕಗಳು ಕೂಡ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹಾಡುಗಾರನ ಆಲಾಪನೆಯ ಅದ್ಭುತ ತಾನಗಳು ಜೀವ ಹಿಂಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಹೊರಗೆ ಕತ್ತಲ ರಾತ್ರಿಯನ್ನು ಪರಚುವ ಮಿಂಚಿನ ಬೆರಳುಗಳು—ಇಂಥ ಅಪೂರ್ವ 'ಸಂಕಲನ'ಗಳು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿವೆ.

●

೪೧. ನೈಟ್ ಅಂಡ್ ಫಾಗ್
NIGHT AND FOG (NATCH UND NEBEL)
ಇರುಳು, ಮಂಜು
ಫ್ರಾನ್ಸ್/೧೯೫೫/ವರ್ಣ/೩೧ ನಿಮಿಷ

೪೨. ಹಿರೊಶಿಮಾ ಮಾನ್ ಅಮೋರ್
HIROSHIMA MON AMOUR
ನನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಹಿರೊಶಿಮಾ
ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಜಪಾನ್ ಜಂಟಿ/೧೯೫೯/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೦೦ ನಿಮಿಷ

ಎರಡೂ ನಿರ್ದೇಶನ : ಅಲೆನ್ ರೆನ್ಯೆ

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪತ್ರಕರ್ತನಾಗಿ ಅನಂತರ ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶಕನಾಗಿ ಆಮೇಲೆ ದಾಖಲುಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸತೊಡಗಿದ ಹಾಗೂ ಮುಂದೆ ಕಥಾಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ವಿಶ್ವಖ್ಯಾತನಾದ ಅಲೆನ್ ರೆನ್ಯೆನ (೧೯೨೨-) ವಿಶಿಷ್ಟರೀತಿಯ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರ NIGHT AND FOG. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದ ಖೈದಿಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು ಇದು.

ಮೊದಲಿಗೆ ದಾಖಲು ಮಾಡುವ ಸಾಧನವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಿನೆಮಾ ಮುಂದೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಮೇಲೂ, ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಯಥಾವತ್ ದಾಖಲಿಸಬಲ್ಲ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು 'ವಾಸ್ತವ'ವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ವಿಶ್ವಶ್ರೇಷ್ಠರಾದ ನಿರ್ದೇಶಕರೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದ 'ವಾಸ್ತವತೆ'ಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ; ಕೆಲವರು, ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ತೀರ ಸಹಜವಾದ

'ವಾಸ್ತವತೆ'ಯನ್ನು ಮೀರಿ, ಈ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವೇತರವಾದದ್ದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸವಾಲನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, 'ವಾಸ್ತವ' ಮತ್ತು 'ವಾಸ್ತವೇತರ'ಗಳ ಸೀಮಾರೇಖೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ನಡೆದಿರುವ 'ಆಂದೋಲನ'ವೇ ಸಿನೆಮಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಸಿನೆಮಾ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ದಾಖಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ, ಈ ಯಂತ್ರ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಮಿತಿಗಳಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ 'ವಾಸ್ತವತೆ'ಗೂ ಒಂದು ಮಿತಿ ಉಂಟಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಯಂತ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ದಾಖಲಿಸುವುದಿದ್ದರೂ ದಾಖಲಿಸುವಾತ ಮನುಷ್ಯನೇ ಸರಿಯಷ್ಟೇ. ಆತ ಏನನ್ನು ಹೇಗೆ ದಾಖಲಿಸಲು ನಿರ್ಧಸಿರುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೂ ಇದರಲ್ಲಿನ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಒಂದು ಮಿತಿ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳು ಮುಗ್ಧ ಮಾನವೀಯ ಹಸುಳೆಗಣ್ಣುಗಳಿಂದ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನೋಡಲು ಕಾತರಗೊಂಡರೆ, ಬ್ರಿಟನ್‌ನ ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್ ತಂಡದ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಮುಂದಾಗಿವೆ. ಯುದ್ಧಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾದ ಅನೇಕ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳು, ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಹೊಸ ಎಚ್ಚರದಲ್ಲಿ ಅನಭಿವೃದ್ಧ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ತಯಾರಿಸತೊಡಗಿದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳು—ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಚಾರ ಉಪದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಉಮೇದಿನಿಂದ ದುಡಿದಿದ್ದಾವೆ. ೬೦, ೭೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಅಮೆರಿಕದ 'ರಾಕ್ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ'ಗಳು ತರುಣ ಜನಾಂಗದ ತಳಮಳಗಳನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ತುಡುಕಿವೆ.

ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಸಿನೆಮಾದ ದಾಖಲುಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಂಬಿಕೊಂಡು ಹೊರಟಂಥವು. ಆದರೆ ರೆನ್ನೈ, ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳ ಅಂಥ ಶಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಂದೇಹ ತಾಳಿಕೊಂಡೇ ತನ್ನ ಈ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದಾನೆ: ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಯ ಸೋಲನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದೇ ಆತನ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಯ ಉದ್ದೇಶವೆನ್ನುವಂತಿದೆ.

ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮುಗಿದು ಒಂದು ದಶಕ ಕಳೆದಿದೆ; ನೆಲದ ಮೈಮೇಲಿರುವ ಗಾಯದ ಕಲೆಗಳೆಲ್ಲ ಮಾದುಕೊಂಡಿವೆ; ನಾಶವಾದದ್ದರ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಯುದ್ಧಕಾಲದಲ್ಲಿ (ಬುಖೆನ್‌ವಾಲ್ಡ್, ಟ್ರೆಬ್ಲಿಂಕಾ, ಆಶ್‌ವಿಟ್ಜ್‌ಗಳಲ್ಲಿ) ನಾಜಿಗಳು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದ ಖೈದಿಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ರೆನ್ನೈ ತನ್ನ ಕೆಮೆರಾದಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈಗ, ಈ ಭೂಭಾಗಗಳು ಅಂದವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಿವೆ; ಅಲ್ಲಿರುವ ಬಾರಕ್‌ಗಳು ವಾ ಕಟ್ಟಡಗಳೆಲ್ಲ ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ತೋರುತ್ತಿವೆ; ಅವುಗಳ ಸುತ್ತ ಪುಷ್ಕಳವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ಹಸಿರು ಹುಲ್ಲು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸೊಂಪೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ವಿಶಾಲ ವಿಶಾಲ ಪ್ರದೇಶಗಳು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ಕೆಮೆರಾ ಯಾವುದೋ ಪ್ರವಾಸಿಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದೆಯೋ ಎಂದು ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೇ ಹಿಂದೆ ನಾಜಿಗಳ ಖೈದಿ ಶಿಬಿರಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಅವು ಹೇಗಿದ್ದಿರಬಹುದು? ಅವುಗಳ ನಿಜವನ್ನು ಈಗ ಹೇಗೆ ದಾಖಲಿಸುವುದು ? ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದ ಸ್ತಬ್ಧ ಚಿತ್ರಗಳು, ಆಗಿನ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳು, ಜರ್ಮನ್ನರು ತೆಗೆದಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಹಾಗೂ ಮಿತ್ರರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಈ ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದ ಆಗಿನ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಳಿದುಳಿದು ಸಿಗುವ ತುಣುಕು ತುಂಡುಗಳು—ಇವುಗಳ ಮುಖಾಂತರ, ಹಿಂದೆ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಅನೂಹ್ಯ ಹಿಂಸಾಕಾಂಡವನ್ನು ಊಹಿಸಬೇಕು, ಅಷ್ಟೆ.

ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಣಗಳಿಂದ ಕಣ್ಣು ಸೆಳೆವ ಈಗಿನ ಚಿತ್ರಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಕಾಣುವ, ಹಿಂದಿನ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಒರಟೊರಟಾದ ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು ಚಿತ್ರಖಂಡಗಳನ್ನು ರೆನ್ನೈ ಹೆಣೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಮೃತಿಯನ್ನು ಕೆದಕುತ್ತ ಹೋಗುವ ಈ ಚಿತ್ರಖಂಡಗಳು ಭಯಾನಕವೆನ್ನಿಸುತ್ತವೆ; ನೋಡುವವರನ್ನು ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ತುಣುಕುಗಳಷ್ಟೇ; ಆಗಿನ ನಿಜವಾದ ಭಯಾನಕತೆಗೆ ತೋರುಬೆರಳುಗಳಷ್ಟೇ.

ನಿರೂಪಣೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ: "ಯಾವ ವಿವರಣೆಯೂ ಯಾವ ಚಿತ್ರವೂ ಆಗ ನಡೆದದ್ದರ ನಿಜವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಕಾಣಿಸಲಾರದು. ಅದೊಂದು ತುದಿಯಿಲ್ಲದ ತೆರಪಿಲ್ಲದ ಭಯದ ಏಕೋಪ್ರವಾಹ. ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಹೇಗೆ ದಾಖಲಿಸುವುದು ? ದಾಖಲಿಸಬೇಕೆಂದರೆ—ಆಗ, ಆ ಖೈದಿಗಳು ಭಯದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಆಹಾರವನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಅವೇ ಹಾಸಿಗೆಗಳೇ ಬೇಕಾದೀತು; ಚಳಿಯನ್ನು ತಾಳಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಖೈದಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಕಚ್ಚಾಡಿಕೊಂಡು ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಅವೇ ಬ್ಲಾಂಕೆಟ್‌ಗಳೇ ಬೇಕಾದೀತು; ಆ ಕೂಗುಗಳು, ಕಿರುಚುಗಳು, ಶಾಪಗಳು; ಎಲ್ಲಾ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊಳಗುತ್ತಿದ್ದ ಆಜ್ಞಾವಾಕ್ಯಗಳು; ತಟ್ಟನೆ ಸ್ಥಳ ತನಿಖೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಚಪಲ ಹುಟ್ಟಿ, ಇಲ್ಲವೆ, ತಮ್ಮ ಮೋಜಿಗಾಗಿ ತಮಾಷೆ ಮಾಡೋಣ ಎನಿಸಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಹಾಜರಾಗುವ ಆ ಮಿಲಿಟರಿ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು; ಇಟ್ಟಿಗೆಯ ಗೋಡೆಗಳ ಅಸಂಖ್ಯ ವಸತಿಶಾಲೆಗಳು; ಹೆದರಿ ನಿದ್ದೆಯೇ ಬಾರದೆ ಉರುಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಜನ—ಇವೆಲ್ಲದರ ನಿಜವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದು ? ನಾವು ಕಾಣಿಸುವುದು ಕೇವಲ ತೊಗಟೆ, ಕೇವಲ ನೆರಳು."

ಇಡೀ ಚಿತ್ರ, ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನಗಳ ನಡುವೆ ನೆಗೆದಾಡುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿದಕ್ಕಿರುವ ವೈಷಮ್ಯ ಖಚಿತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಖಚಿತ ರೂಪುಗೊಳ್ಳದೆ ದ್ರವದಂತೆ ಚಲಿಸಿ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವರ್ತಮಾನದ ಮಧ್ಯೆಮಧ್ಯೆ,

ಹಳೆಯದರ ಶಿಲಾನಿಶ್ಚಲತೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತ ಗೂಢವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತ ಯಾವುದೂ ಅರ್ಥವಾಗದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಭೂತವರ್ತಮಾನಗಳೆರಡೂ ಕಗ್ಗಂಟಿನ ಒಗಟೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ: ರೈಲುಗಳು ಟ್ರಕ್ಕುಗಳು ಧಾವಿಸಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಮೂಲೆಗಳಿಂದ, ಯಾವುದೋ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಂದ ಖೈದಿಗಳನ್ನು ಜ್ಯೂಗಳನ್ನು ಖೈದಿಶಿಬಿರಕ್ಕೆ ಸಾಗಿಸಿ ತರುತ್ತಾರೆ; ಪಶುಗಳನ್ನು ಹಿಂಡುಗಟ್ಟಿ ಹೊಡೆದು ತರುವಂತೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಅವರನ್ನೆಲ್ಲ ಜಿತ್ತಲೆಗೊಳಿಸಿ ರಾಶಿನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ; ಯೂನಿಫಾರಮ್ ತೊಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲವೂ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದಲೇ ನಡೆಯಬೇಕು. ಒಂದೊಂದು ತಂಡಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ಹೆಸರು; ಗುರುತಿನ ಸಂಕೇತ. ಕೆಲವಕ್ಕೆ ನಕ್ಷತ್ರಗಳ ಗುರುತು, ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಬಣ್ಣದ ತ್ರಿಕೋನಗಳ ಗುರುತು, ಕೆಲವಕ್ಕೆ NN ಎಂಬ (NATCH UND NEBEL = NIGHT AND FOG = ಇರುಳು ಮತ್ತು ಮಂಜು ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ) ಸಂಕೇತಾಕ್ಷರಗಳು.

ಈ ಹಿಂಡುಗಳನ್ನು ತುಂಬುವುದಕ್ಕೆ ಬಗೆಬಗೆಯ ಕಟ್ಟಡಗಳು: ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಯ ಕಟ್ಟಡಗಳು, "ಸ್ವಿಸ್ ಶೈಲಿ, ಗಾರೇಜ್ ಶೈಲಿ, ಜಪಾನಿ ಶೈಲಿ, ಶೈಲಿಯನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲದ್ದು, ಯಾವುದೂ ಆದೀತು". ಅಲ್ಲಿ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆಲ್ಲ ಸ್ಮರಣ ಫಲಕಗಳು: 'ಚೊಕ್ಕಟವಿದ್ದರೆ ಆರೋಗ್ಯ', 'ಕಾಯಕವೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ', 'ಸಲ್ಲಬೇಕಾದ್ದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ'—ಮುಂತಾಗಿ. ಊಹಿಸಬಹುದಾದ, ಊಹಿಸಲಿಕ್ಕೇ ಆಗದ ಬಗೆಬಗೆಯ ಶಿಕ್ಷೆಗಳು, ಬಗೆಬಗೆಯ ಹಿಂಸೆಗಳು; ಕೂಗಾಟ, ಚೀರಾಟ, ನರಳಾಟ, ಜಗಳ, ಗದ್ದಲ; ಅಧಿಕಾರ ಅವಮಾನ ಹಿಂಸೆಗಳ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಉಸಿರುಕಟ್ಟಿ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನೆಣಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲೂ ಬದುಕಲು ಹೆಣಗಾಡುವ ಹುಳುಜೀವಗಳು.

ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವಾದ ರೋಗಗಳು, ರೋಗಿಗಳು; ಬಗೆಬಗೆಯ ರೋಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು, ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ರೋಗ ಉತ್ಪನ್ನವಾದೀತೆಂದು ಮನುಷ್ಯರ ಹಿಂಡುಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ನೋಡಲು ಆಸ್ಪತ್ರೆಗಳು, ಪ್ರಯೋಗಾಲಯಗಳು. ಅಲ್ಲಿ ಸಾವಿಗೆ ಸುಗ್ಗಿ. ಸತ್ತವರನ್ನು ಸಾಗಿಸುವುದೇ ದೊಡ್ಡ ಕೆಲಸ. ಕಡೆಕಡೆಗೆ, ಹೆಣಗಳ ಬಣಬೆಗಳನ್ನು ಬುಲ್‌ಡೋಜರ್ ಹಚ್ಚಿ ಕಂದರಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿ ಮುಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸವೆದು ಸಾಯುವುದೊಂದು ಕಡೆ; ಅಜ್ಞಾತವಾದ ಘೋರ ಅಪರಾಧಗಳಿಗಾಗಿ ಗ್ಯಾಸ್ ಛೇಂಬರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ರಾಶಿ ತುಂಬಿ ಸಾಯಬೇಕಾದವರು ಬೇರೆ.

ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಚ್ಯುತಿಯಿಲ್ಲ. ಖೈದಿಗಳಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾದ ಹಂತಗಳು; ಅಧಿಕಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಖಚಿತವಾದ ಹಂತಗಳು; ಮೇಲಿನವರು, ಮಧ್ಯದವರು, ಕೆಳಗಿನವರು, ತೀರಾ ಕೆಳಗಿನವರು, ಉನ್ನತರು, ಅತ್ಯುನ್ನತರು. ಕಾಯಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ; ಖೈದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕುಶಲರನ್ನೆಲ್ಲ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿವೆ.

ಉನ್ನತ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಮನೋರಂಜನೆಗಾಗಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಖೈದಿಗಳ ಮೇಲೆ ತಮಾಷೆಯ ಆಟವಾಡುವುದುಂಟು. ಆ ಮೋಜು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮತ್ತೆಲ್ಲವೂ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದಲೇ

ನಡೆಯುಬೇಕು.

ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಲೆಕ್ಕ. ದಪ್ಪ ದಪ್ಪ ದಫ್ತರುಗಳು, ಖಾತೆ ಪುಸ್ತಕಗಳು ; ಹಿಡಿದು ತಂದವರು, ರೋಗಿಗಳು, ಸತ್ತವರು—ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರದ್ದೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ವಿವರ ದಾಖಲೆ ಇರುತ್ತದೆ; ಸತ್ತವರ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ದಾಖಲಿಸಿ ದಾಸ್ತಾನು ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ, ಅಂಥವು ಗುಡ್ಡಗಳಾಗಿ ಬಿದ್ದಿವೆ. ಅಷ್ಟೇಕೆ ಸತ್ತ ಹೆಂಗಸರ ಕೂದಲನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿ ರಾಶಿ ಹಾಕಿರುವುದೇ ಬೆಟ್ಟದ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದಿದೆ.

ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದೆಲ್ಲ ತೊಗಟೆ, ನೆರಳು. ಹಿಂದೆ ನಡೆದದ್ದನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೇ. ಅಂಕೆ ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಪುಸ್ತಕ ನೋಡಿ ಊಹಿಸಬೇಕು ; ಬೆಟ್ಟದಂಥ ಕೂದಲು ರಾಶಿ ನೋಡಿ ಊಹಿಸಬೇಕು ; ಗ್ಯಾಸ್ ಛೇಂಬರ್‌ಗಳ ಕಾಂಕ್ರೀಟ್ ಮುಚ್ಚಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಖೈದಿಗಳು ಉಗುರಿಂದ ಪರಚಿ ಮಾಡಿರುವ ಗಾಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಊಹಿಸಬೇಕು ; ಈಗ ಸೊಂಪಾಗಿ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ಹಸಿರುಹುಲ್ಲನ್ನು ಕಂಡು, ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಎಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗೊಬ್ಬರ ಸಿಕ್ಕಿತೆಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಗಾಯ ಮಾದು, ಶಾಂತಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿರುವ ಈಗಿನ ಹಸಿರು ನೆಲದಲ್ಲಿ ಹಾದು ಬಿದ್ದಿರುವ ರೈಲುದಾರಿಗಳ ಮೇಲೆ ಕೆಮೆರಾ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರೂಪಕ ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತ ಏನನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ? ಹಿಂದೆ, ಖೈದಿಗಳನ್ನು ಇಡಿಕಿರಿದು ತುಂಬಿ ತರುತ್ತಿದ್ದ ರೈಲುಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದುಕೊಂಡು ನೆಲಕ್ಕುರುಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ದೇಹಗಳ ಕುರುಹು ಹುಡುಕುವುದೆ? ಕೋವಿಯ ಮೊನೆಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಮೊದಲ ಖೈದಿಗಳು, ನಾಯಿಗಳು ಬೊಗಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ದೂರದ ಗ್ಯಾಸ್ ಛೇಂಬರ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಜ್ವಾಲೆಗಳು ಎದ್ದು ಕುಣಿಯುತ್ತಿರಲು, ಬೆಳಕಿನ ಹೊಳೆ ಚೆಲ್ಲುವ ಸರ್ಚ್‌ಲೈಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಕೋರೈಸಿ, ಹಿಂದೆ, ಆಗ, ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಇಲ್ಲಿ ತಲ್ಲಣದ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟು ಬಂದ ನತದೃಷ್ಟ ಖೈದಿಗಳ ಅಳಿದುಳಿದ ಹೆಜ್ಜೆಗುರುತುಗಳಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವುದೆ ?"

ಮಾನವಕುಲದ ಹಿಂಸೆಯ ಆ ಹಳೆಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತೇನೆಂದು ಹೊರಡುವುದೇ ಪ್ರಾಯಃ, ಮೂರ್ಖತನ. ಪ್ರಾಯಃ, ಮನುಷ್ಯ ಏನನ್ನೂ ದಾಖಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಹಳೆಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಸಂಗೋಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಮನುಷ್ಯನ ಹಂಬಲ ಬಲವತ್ತರವಾದದ್ದೇ. ಆದರೆ, ಮನುಷ್ಯನ ವಿಸ್ಮೃತಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಬಲವತ್ತರವಾದದ್ದು, ಅಥವಾ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬಲವತ್ತರವಾದದ್ದು. ಕಾಲದ ಆಟ ಅಂಥದು, ಮಾಯಕ ಅಂಥದು. ಸ್ಮೃತಿ-ವಿಸ್ಮೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಾಲದ ಕ್ರೀಡಾವಿಲಾಸದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ಹೋರಾಟವೆಲ್ಲ ದುರಂತವೇ ಆಗಬೇಕೆ ? ಮನುಷ್ಯ ಕಾಲದ ಕೈಗೊಂಬೆಯೆ ? ಅಥವಾ, ಅದನ್ನು ಮೀರಬಲ್ಲನೆ ?

ನಾಜಿ ಖೈದಿ ಶಿಬಿರಗಳ ಹಿಂಸೆಯ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಇತಿಹಾಸದ ಗತಿಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತಡಕುವ ಅಸಾಧಾರಣ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಮುಂದೆ, ರೆನ್ಯೆ ತಯಾರಿಸಿದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಥಾ ಚಿತ್ರ HIROSHIMA MON AMOUR. ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆತನ NIGHT AND FOG ಒಂದು ಮುನ್ನುಡಿಯೆನ್ನುವಂತಿದೆ. HIROSHIMA MON AMOUR ಕೂಡ ಮನುಷ್ಯ ಕುಲದ ಸ್ಮೃತಿ-ವಿಸ್ಮೃತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವಂಥದು ; ಮನುಷ್ಯ ಜೀವಿಯಮೇಲೆ, ಮಾನವಕುಲದ ಮೇಲೆ ಕಾಲದ ಪರಿಣಾಮವೆಂಥದೆನ್ನುವುದನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವಂಥದು.

ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರದ ಕಥೆಯನ್ನು ತಾವೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಲವರು, ಬೇರೆಯವರ ಕಥೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ರೆನ್ಯೆ ಮಾತ್ರ, ಬೇರೆಯವರ ಚಿತ್ರ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗದೆ, ಆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಒಂದು ಸವಾಲಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. HIROSHIMA MON AMOUR ನ ಕಥೆಯನ್ನು ಆತನಿಗೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿ ಕೊಟ್ಟವಳು ಮಾರ್ಗರೆಟ್ ಡುರಾಸ್ ಎಂಬ ಲೇಖಕಿ. 'ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಬರೆದುಕೊಡು, ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅಳವಡುವ ಬಗ್ಗೆ ನೀನು ಯೋಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ'—ಎಂದು ರೆನ್ಯೆ ಮಾರ್ಗರೆಟ್‌ಗೆ ಹೇಳಿದ್ದನಂತೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾದ ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು, ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಂಧವನ್ನೂ ಹಾಗೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಆವಿಷ್ಕರಣಗೊಳಿಸಿರುವ ರೆನ್ಯೆನ ಚಾತುರ್ಯ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂಥದು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ ಆತನಿಗಿರುವ ಆಳವಾದ ಕಾಳಜಿ, ಹರಿತವಾದ ಹೊಸ ಶೋಧಕ ದೃಷ್ಟಿ—ಇವು ಆತನ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿಸುತ್ತವೆ.

ಹಿರೊಶಿಮಾ ಮತ್ತು ನಾಗಸಾಕಿಗಳ ಮೇಲೆ ಅಣುಬಾಂಬ್ ಬಿದ್ದು ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದಿವೆ. ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಗ್ನವಾಗಿದ್ದ ಹಿರೊಶಿಮಾ ಈಗ ಮತ್ತೆ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸದಾಗಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನಿಂತಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಿಂದ ಒಂದು ಚಿತ್ರತಂಡ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿದೆ–ವಿಶ್ವಶಾಂತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ. ಚಿತ್ರೀಕರಣದ ಕೆಲಸಗಳೆಲ್ಲ ಇನ್ನೇನು ಮುಗಿಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ ಎನ್ನುವಾಗ ಆ ಚಿತ್ರತಂಡದ ನಟಿಗೆ, ಇಲ್ಲಿ, ಜಪಾನಿನ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯೊಬ್ಬನ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ ಒಂದೇ ದಿನದಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಆಪ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಹಗಲು ಒಂದು ರಾತ್ರಿ ಇಬ್ಬರೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕೂಡಿ ಕಳೆಯುತ್ತಾರೆ. ಚಿತ್ರ ನಟಿ, ಹಿರೊಶಿಮಾದ ದುರಂತದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ ; ದುರಂತದ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆ, ತಾನು ಕಂಡ ಹಿರೋಶಿಮಾದ ದೃಶ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್‌ನಲ್ಲಿ

ನೋಡಿದ ಅವಶೇಷಗಳ ವಿವರಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಬಾಂಬ್ ಬಿದ್ದಾಗಲೇ ತೆಗೆದ ನ್ಯೂಸ್‌ರೀಲ್ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲಾ ಆತನಿಗೆ ವರ್ಣಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಕಾರ್ಯ ಮುಗಿದು ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ, ಆಕೆ ಮರುದಿನ ತಂಡದೊಟ್ಟಿಗೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿಗೆ ಮರಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆ ಅವಸರದಲ್ಲೂ ಮರುದಿನ ಕೂಡ ಅವರು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಅವಳು ಆತನಿಗೆ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಕಥೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ: ಆಕೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದದ್ದು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಗಡಿಯ ನೆವೆರ್ಸ್ ಎಂಬಲ್ಲಿ; ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಶತ್ರುರಾಷ್ಟ್ರವಾದ ಜರ್ಮನಿಯ ಸೈನಿಕನೊಬ್ಬನೊಡನೆ ಪ್ರೇಮ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು; ಯುದ್ಧಕಾಲದಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸೈನಿಕರು ಆತನನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದರು; ತನಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಯಿತು; ಶತ್ರುರಾಷ್ಟ್ರದ ಸೈನಿಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ ಅಪರಾಧಕ್ಕಾಗಿ ನಿಂದೆ ಅಪಮಾನಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕಾಯ್ತು; ತಲೆ ಬೋಳಿಸಿ ನೆಲಮಾಳಿಗೆಗೆ ತಳ್ಳಿದರು; ಯುದ್ಧ ಮುಗಿದ ದಿನ ತನಗೂ ಬಿಡುಗಡೆ ದೊರಕಿತು—ಮುಂತಾಗಿ. ಈಗ, ಅಕಸ್ಮಾತ್ ಆದ ಈ ಎರಡು ದಿನಗಳ ಇಬ್ಬರ ಭೇಟಿ ಅಷ್ಟು ಬೇಗ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಅಷ್ಟು ಆಪ್ತಗೊಳಿಸಿ, ಮತ್ತೆ ಅಷ್ಟೇ ಬೇಗ ಮುಗಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆಕೆ ಹೊರಟುಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ಕಥೆ ಸುಮಾರಾಗಿ ಹೀಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ವರ್ತಮಾನದ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತಕಾಲದ ಘಟನೆಗಳ ಹಿಮ್ಮಿಂಚುಗಳು ಅನುಕ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ಸಾಂಗತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಚೂರು ಚೂರಾಗಿ ತೇಲಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತವೆ, ಮಾಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ಸಿಕ್ಕುಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕಥೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಷ್ಟೆ.

ಚಿತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು ಒಂದು ಹೆಣ್ಣು ಮತ್ತು ಒಂದು ಗಂಡಿನ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಬೆತ್ತಲು ದೇಹಗಳ ಸಮೀಪಚಿತ್ರ. ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ರತಿಮಗ್ನವಾಗಿ ಹೆಣೆದುಕೊಳುತ್ತಿವೆಯೋ ಅಥವಾ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣಗಿ ಸಾಯುತ್ತಿವೆಯೋ—ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಸೆಟೆದು ಸೆಣೆಸುವ ಮಾಂಸಖಂಡಗಳ ಮೇಲೆ ಏನೋ ಹೊಳಪಿನ ಕಣಗಳು; ರತಿಯಿಂದುಂಟಾದ ಸ್ವೇದಬಿಂದುಗಳಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಅಣುಬಾಂಬಿನ ಅಣುವಿಕಿರಣದ ಪರಿಣಾಮವಿದ್ದರೂ ಇದ್ದೀತು—ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಾವು-ಬದುಕಿನ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಮನಗೊಳಿಸುತ್ತಲೇ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಮೇಣ, ಅದು ಪ್ರೇಮಿಗಳ ರತಿಕೂಟವೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಸ್ವಗತವೋ ಏಕಮುಖ ಸಂಭಾಷಣೆಯೋ ಎಂಬಂಥ ಹೆಣ್ಣಿನ ದನಿ ಕೇಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. (ಚಿತ್ರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ಶೈಲಿಯ ಇಂಥದೇ ಏಕಮುಖ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬರುತ್ತದೆ.)

ಅವಳು, ತಾನು ಹಿರೊಶಿಮಾದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್ ವಸ್ತುಗಳು—ಬೆಂದ ಚರ್ಮಗಳು, ಜಡೆ ಕಟ್ಟಿದ ಕೂದಲುಗಳು, ಮುದ್ದೆಯಾದ ಸೈಕಲ್—ಮತ್ತು ಹಿರೊ

ಶಿಮಾಕ್ಕೆ ಬಾಂಬ್ ಬಿದ್ದ ಮಾರನೆಯ ದಿನವೇ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಧ್ವನಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಆ ಒಂದೊಂದನ್ನು ನಾವು ತೆರೆಯಮೇಲೆ ಕಾಣುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಮರುದಿನವೇ ತೆಗೆದ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಆ ಸರ್ವನಾಶದ ಭಸ್ಮಕೇವಲದ ನಡುವೆ ಮಣ್ಣಿನ ಆಳದೊಳಗೆ ಯಾವುದೋ ಜಾತಿಯ ಒಂದು ಹುಳು ಮಿಲುಕಾಡುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ; ಎರಡು ವಾರ ಕಳೆಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಹೂವುಗಳು ಅರಳತೊಡಗಿದ್ದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭೂತಕಾಲದ ಅನುಭವವನ್ನು ಆವಾಹಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಆಕೆಗೆ. ಅದಕ್ಕೇ ಹಿರೊಶಿಮಾದ ದುರಂತ ತನಗೆ ಗೊತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ನೀನು ಹಿರೊಶಿಮಾ ಕಂಡಿಲ್ಲ, ಕಾಣಲಾರೆ— ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆತ. ಈಗ ಕಂಡೆನೆಂದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅದರ ನೆರಳಷ್ಟೇ.

ಈಗಿನ ಇವರಿಬ್ಬರ ಪ್ರೀತಿಯ ಮದದ ಹಾಗೆ, ಅಷ್ಟೇ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರವಾದ ಅನುಭವ ಯುದ್ಧದ ಭಯಾನಕತೆ. ಆದರೂ ಇವೆಲ್ಲ ಮರೆತು ಹೋಗುವಂಥದ್ದು. ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಿಗುವುದು ಅನುಭವವಲ್ಲ, ಅದರ ಸುಳ್ಳು ನೆರಳು.

ಮರುದಿನ ಮತ್ತೆ ಕೂಡಿದಾಗ ಆಕೆ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಕಥೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ಆ ಘಟನೆಗಳ ಹಿಮ್ಮಿಂಚಿನ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಸಂಜೆ ಮುಂಜಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೊಬಗಿನ ತಾಣವಾಗಿಕಾಣುವ ನೆವೆರ್ಸ್, ಸೈಕಲ್ ಹತ್ತಿ, ಸಾಲುಮರಗಳ ತಿರುವು ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಧಾವಿಸಿಬರುವ ಆಕೆಯ ಪ್ರಿಯಕರ, ಕೂಟ, ಸಾವು, ಹುಚ್ಚು, ತಲೆಬೋಳಿಸಿ ನೆಲಮಾಳಿಗೆಗೆ ತಳ್ಳುವ ಅಪ ಮಾನ—ಅನುಕ್ರಮವಿಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಿರೊ ಶಿಮಾದ ಮೇಲೆ ಬಾಂಬ್ ಬಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಸರ್ವನಾಶವಾದ ದಿನ, ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ವಿಜಯೋತ್ಸವ. ಅಂದೇ ಆಕೆಯ ಬಿಡುಗಡೆ.

ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭೂತವನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಟ ಆಕೆಗೆ. ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಹೇಳುತ್ತ ಈಗ ಮತ್ತೆ ತಾನು ಅದೇ ಅಗಲಿಕೆ ಅನುಭವಿಸು ತ್ತಾಳೆ. ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಮೀರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಎದುರಿಗಿರುವ ಜಪಾನಿ ಶಿಲ್ಪಿ ಆಕೆಗೆ ಜರ್ಮನ್ ಯುವಕನಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತನನ್ನು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಿಯ ಕರನೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿ ಮಾತಾಡತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ಈತ ತಟ್ಟನೆ ಆಕೆಯ ಕೆನ್ನೆಗೆ ಏಟು ಬಿಗಿದಾಗ, ಆಕೆ ನಿಜವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ.

ಜರ್ಮನ್ ಸೈನಿಕ, ಜಪಾನಿ ಯುವಕ, ನೆವೆರ್ಸ್, ಹಿರೊಶಿಮಾ, ನೆಲಮನೆ, ಹೊಟೆಲ್, ಆಗ ಸವಾರಿಮಾಡಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಸೈಕಲ್, ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಮುದ್ದೆಯಾಗಿ ಬಿದ್ದ ಸೈಕಲ್—ಮುಂತಾಗಿ, ವಸ್ತುಗಳು ಕೂಡ ನೆನಪುಗಳ ಹಾಗೆ, ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಕಲಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

೧೯೩೯ ರಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಈ

ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಅಮೇರಿಕ, ೧೯೪೫ರಲ್ಲಿ ಹಿರೋಶಿಮಾ ನಾಗಸಾಕಿಗಳ ಮೇಲೆ ಅಣುಬಾಂಬ್ ಹಾಕಿ ಜಪಾನ್ ಶರಣಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಹಿರೋಶಿಮಾ, ಇನ್ನು ಯಾವತ್ತೂ ಹುಟ್ಟಲಾರದೆನ್ನುವಂತೆ ನಾಶ ಗೊಂಡಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ಹುಟ್ಟದಿರಲಿಲ್ಲ ಕೇವಲ ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹಿರೊಶಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿ ನಿಂತಿತು. ಜರ್ಮನ್ ಸೈನಿಕನ ಜೊತೆ ಫ್ರೆಂಚ್ ನೆಲೆ ಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಭಗ್ನಗೊಂಡ ಆಕೆಯ ಪ್ರೇಮ, ಈಗ, ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯ ಜತೆ ಪುನಃ, ಹಿಂದಿನದರ ಭಗ್ನಾವಶೇಷದ ಮೇಲೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆಯೇ ಹಿರೋಶಿಮಾ ಕೂಡ ಹಳೆಯ ಅವಶೇಷಗಳ ಭಸ್ಮರಾಶಿಯೊಳಗಿಂದ ಪುನಃ ತಲೆಯೆತ್ತಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಆಗಿನ ಹಿಂಸೆ ಸರ್ವನಾಶಗಳೆಲ್ಲ ಈಗ ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್‌ನ ಸ್ಮಾರಕವಸ್ತುಗಳಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದವು.

ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ತಂತ್ರದ ಮಟ್ಟದಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ, ವರ್ತಮಾನದ ಮೇಲೆ ಭೂತಚಿತ್ರಗಳ ನೆರಳು ಕವಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭೂತ ಚಿತ್ರಗಳು ವರ್ತಮಾನ ಚಿತ್ರಗಳೊಡನೆ ಮಿಳಿತಗೊಳ್ಳದೆ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಪ್ರತಿಕ್ಷಣವೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಉದ್ಭವಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಈ ಬದುಕು, ನೆನಪು ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್‌ನ ಹೆಣಭಾರ ಹೊತ್ತು ಸಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಹಳೆಯ ಅನುಭವ ನೆನಪಿನ ಹೆಣಭಾರವಾಗಿ ಉಳಿದೀತಲ್ಲದೆ, ಹೊಸ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಆವಾಹಿತವಾಗಿ ಬರ ಲಾರದು. ಮಾನವ ಕುಲಕ್ಕೆ ನೆನಪೂ ದುರಂತ, ಮರೆವೂ ದುರಂತ. ನೆನಪನ್ನೂ ತಪ್ಪಿ ಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ, ಮರೆವನ್ನೂ ಹತ್ತಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಈ ಮಾನವಕುಲಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲವೇನೋ.

ಕಾಲ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸ್ಮೃತಿ–ವಿಸ್ಮೃತಿಗಳ ಜಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾವತ್ತೂ ಮುಕ್ತಿ ಯಿಲ್ಲದೆ ಹೆಣಗುತ್ತಲೇ ಸಾಗಬೇಕಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ದುರಂತವನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಸಮಷ್ಟಿಯ ಸ್ತರದಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಕ್ಕೆ ಕೂಡ 'ಕಾಲ'ವೆನ್ನುವುದು ರೆನೈನ ಚಿತ್ರಗಳ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. LAST YEAR AT MARIENBAD (೧೯೬೧), MURIEL (೧೯೬೨), THE WAR IS OVER (೧೯೬೬), JE T' AIME (೧೯೬೯) —ಮುಂತಾದ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳು ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಳಜಿಯಿಂದಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟವೆನಿಸಿ ಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ, HIROSHIMA MON AMOUR ಕೊಡುವ ತೀವ್ರ ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವ ಅನನ್ಯವಾದದ್ದು.

೪೩. ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್

BREATHLESS (a bout de souffle)

ಶ್ವಾಸಬಂಧ

ಫ್ರಾನ್ಸ್/೧೯೫೯/ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪು/೮೯ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಜೀನ್ ಲುಕ್ ಗೊಡಾರ್ಡ್

ಇಟಲಿಯ ಮಾರ್ಸೇಲ್ಸ್ ನಗರದಲ್ಲಿ ಮೈಕೇಲ್ ಪಯೋಕಾರ್ಡ್ ಎಂಬಾತ ಒಂದು ಕಾರ್ ಕದಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಕಳ್ಳನಿಗಿರುವ ಉದ್ವೇಗ ಅವನಿಗೆ ಇಲ್ಲ. ತುಂಬ ಸಮಾಧಾನದಿಂದಲೇ ಆತ ಕದ್ದ ಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರದಿಕ್ಕಿಗೆ (ಫ್ರಾನ್ಸಿನತ್ತ) ಪ್ರಯಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಗಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಂದೂಕು ಆತನಿಗೆ ದೊರಕುತ್ತದೆ; ಅದರಿಂದ ಎದುರಾದ ಒಬ್ಬ ಪೋಲೀಸಿನವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಕಾರನ್ನು ಅಲ್ಲೇ ಬಿಟ್ಟು ಪ್ಯಾರಿಸ್ ನಗರಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಅಲ್ಲಿನ ಹೋಟೆಲೊಂದರಲ್ಲಿ ಪೆಟ್ರಿಶಿಯಾ ಎಂಬ ಆತನ ಸ್ನೇಹಿತೆ ಇದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪೇಪರ್ ಮಾರುವುದೇ ಮುಂತಾದ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಕೆಲಸಮಾಡಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳೊಡನೆ ಮೈಕೇಲ್ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಕಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಒಮ್ಮೆ ಪೋಲೀಸರಿಗೆ ಇವನ ಸುಳಿವು ಸಿಕ್ಕಿ ಅವರು ಇವನನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಬಂದಾಗ ಈತ ಸಿಕ್ಕಿಬೀಳದೆ ಪಾರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ರೂಮಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಪೆಟ್ರಿಶಿಯಾಳೊಡನೆ ಸುಖಪಡುತ್ತಾನೆ. ಅವಳು ತಾನು ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗಿರುವ ವಿಷಯ ಇವನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ಮೈಕೇಲ್‌ನಿಗಾಗಿ ಪೋಲೀಸರ ಹುಡುಕಾಟ ಬಿಗಿಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮೈಕೇಲ್ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರನ್ನು ಮಾರಿ ಆತನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಣ ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ಯಾರಿಸ್ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಲು ಸಾಕೆಂದು ಯೋಚಿಸಿ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ತನ್ನ ಸದ್ಯದ ವೃತ್ತಿ ಬಿಡಲಿಚ್ಛಿಸದ ಪೆಟ್ರಿಶಿಯಾ ಅವನೊಡನೆ ಹೋಗಲೊಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಧ್ಯೆ, ಮೈಕೇಲ್ ಅತ್ತ ಹೋದಾಗ, ಪೋಲೀಸರು ಬಂದು ಪೆಟ್ರಿಶಿಯಾಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ಪೀಡಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಮತ್ತೆ ಬರುವುದಾಗಿಯೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತಂಕಗೊಂಡ ಪೆಟ್ರಿಶಿಯಾ ಸ್ನೇಹಿತರೊಬ್ಬರಿಂದ ಮನೆಯೊಂದನ್ನು ಪಡೆದು ಅದರಲ್ಲಿ ಮೈಕೇಲ್‌ನನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ, ಮರುದಿನವೇ, ಪೋಲೀಸರಿಗೆ ಈತನ ಸುಳಿವು ತಿಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ.

ಸಿಕ್ಕಿಬೀಳುವ ಅಂಜಿನಲ್ಲಿರುವ ಮೈಕೇಲ್ ಸ್ನೇಹಿತರಿಂದ ಸಿಗಬಹುದಾದ ಸಹಾಯ ಬೇಡವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಪೋಲೀಸರ ಗುಂಡುಬಿದ್ದು ಇವನಿಗೆ ಗಾಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಯುತ್ತ ಬಿದ್ದ ಮೈಕೇಲ್ ಪೆಟ್ರಿಶಿಯಾಳಿಗೆ 'ಪಂಚಕಿ' ಎಂದು

ಕೂಗಿ ಬಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಪೆಟ್ರಿಶಿಯಾ 'ಹಾಗಂದರೇನು' ಎಂದು ಪೋಲೀಸಿನವನನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ತುಂಬ ವಿಲಕ್ಷಣವಾದ ಈ ಕಥಾವಸ್ತು ಗೊದಾರ್ದನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ಚಿತ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ರೂಪ— ಇವನ್ನು ನಲವತ್ತರ ದಶಕದ ವರೆಗಿನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ದಂಗುಬಡಿಸುವಷ್ಟು ಬೇರೆಯಾಗಿ, ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಲಕ್ಷಣತೆ ಈ ಚಿತ್ರವೊಂದಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ೫೦-೬೦ ರ ದಶಕದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇ ವಿಲಕ್ಷಣತೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ 'ವಿಲಕ್ಷಣ' ಚಿತ್ರಗಳ ಹಿಂದೆ ಬದಲಾದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿದೆ; ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬದುಕನ್ನು ಕಾಣುವ-ಕಾಣಿಸುವ ಹೊಸತನವಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಮುಂದೆ ವಿಮರ್ಶಕರು 'ಹೊಸ ಅಲೆ' (New Wave— Nouvelle Vague) ಎಂಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಶಬ್ದದಿಂದ ಕರೆದರು.

'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಎಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದ ಈ ಹೊಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಇದೆ, ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವು ಕೊಟ್ಟ ಸಂದರ್ಭ ಅದು. ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಬೆಳೆದು, ಜೀವನಕ್ರಮ ಉತ್ತಮಗೊಂಡು, ಜೀವನ ಮಟ್ಟ ಮೇಲೇರಿ, ಸುಖಭೋಗಗಳು ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧದ ಪಿಡುಗು ಮಿಂಚಿನಂತೆ ಬಂತು. ಯುದ್ಧ ಯುರೋಪಿನ ಬದುಕನ್ನು ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸಿತು; ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಾಡಿಸಿತು. 'ನಾಗರೀಕತೆ'ಯ ಸುಖಭೋಗಗಳ ಈ ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥಿತಿಗೆ ಯುದ್ಧ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ; ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಫಲ ಎಂಬ ಸತ್ಯ ಜನರನ್ನು ತಟ್ಟಿತು.

ಇಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಚಿತ್ರಪಂಥ— ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥ (Neo Realism). ಹಸಿವು, ನಿರುದ್ಯೋಗ, ದಾರಿದ್ರ್ಯ, ಗತಿ ಹೀನತೆ-ಮುಂತಾದ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು 'ಇದ್ದದ್ದು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ' ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ವನ್ನು ಈ ಪಂಥದ ಚಿತ್ರಗಳು ಮಾಡಿದವು. (ನೋಡಿ: ಬೈಸಿಕಲ್ ಥೀವ್ಸ್). ಯುದ್ಧ ದಿಂದ ಈ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ಆದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು, ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದವು. ಆದರೆ, ೫೦-೬೦ ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬೇರೆಯೇ ಆಯಿತು. ಆಗ, ಯುದ್ಧದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಣಾಮ ಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಅಳಿಸಿದ್ದವು. ಯುದ್ಧದಿಂದ ಭಾರೀ ಪೆಟ್ಟುತಿಂದ ಜಪಾನಿನಂಥ ರಾಷ್ಟ್ರ ಕೂಡಾ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಚೇತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆದ ಕಾಲ ಅದು. ಆದರೆ, ಯುದ್ಧ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟುಹೋದ ಗೆರೆ ಅಳಿಸದೆ ಉಳಿಯಿತು. ನಾನು, ನನ್ನ ಮನೆ, ಹೆಂಡತಿ, ಮಗು—ಮುಂತಾದ ಸಂಸಾರದ ಕಲ್ಪನೆ, ಹುಡುಗ ಹುಡುಗಿ

ಯರ ಪ್ರೀತಿಯು ಕನಸು ಮುಂತಾದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮರೆತು, ಬೀಳುತ್ತಿರುವ ಬಾಂಬಿನಡಿ ದಿಕ್ಕಾಪಾಲಾಗಿ ಓಡಿದ ನೆನಪು, ಅವರನ್ನು ಈ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಸಂಶಯಪಡುವಂತೆ ಮಾಡಿತ್ತು. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ 'ನವವಾಸ್ತವ ಪಂಥ'ಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಒಳಮುಖದಿಂದ ನೋಡುತ್ತ, ಆ ಒಳಮನಸ್ಸಿನ ವಿಲಕ್ಷಣತೆ–ಅದರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಮುಂತಾದ್ದನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದವು. ಈ ಚಿತ್ರಗಳೇ 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವು. 'ನವವಾಸ್ತವವಾದ' ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನಿಷ್ಟಗಳಿಗೆ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ'ಯಲ್ಲಿ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದರೆ, 'ಹೊಸಅಲೆ' ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಲಕ್ಷಣತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿತು.

ಇಂಥ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ; ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಒಂದು ನಿಲುವು—ಇದರಲ್ಲಿ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥ ಒಂದು ಸಮಾನ ನಿಲುವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರಾದ್ದರಿಂದ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಚಿತ್ರಗಳು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ತುಂಬ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುವ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ಈ 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಎಂಬ ಪದ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗೊದಾರ್ದ್, ತ್ರ್ಯೂಫೊ, ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ, ಫೆಲಿನಿ, ರೆನ್ನೈ ಇವರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್, ಬುನು ಯೆಲ್, ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ ಇವರೆಲ್ಲ ಈ ಗುಂಪಿನ ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿಯ ನಿರ್ದೇಶ ಕರು. ಈ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇವರ ಚಿತ್ರ ಶೈಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ, ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಒಂದು 'ದೃಷ್ಟಿ ಸಾಮ್ಯ' ಇದೆಯೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗು ತ್ತದೆ.

ಗೊದಾರ್ದ್‌ನನ್ನು ಈ 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಯ ಪ್ರಮುಖ ವಕ್ತಾರನೆಂದು ಗುರುತಿಸು ತ್ತಾರೆ. ಆತನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ 'ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್'ನಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿ ತುಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. 'ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್' ಚಿತ್ರದ ಕಥೆಯನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಕೊಲ್ಲು ವುದನ್ನು ಒಂದು ಆಟವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಮೈಕೇಲ್ ಇದರ ನಾಯಕ. ಭೂತ, ಭವಿಷ್ಯ ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಚಿಂತಿಸದೆ ಕಂಡದ್ದನ್ನು ಕಂಡಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಆತ. ಪೆಟ್ರೀಶಿಯಾ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೆ—ಆಕೆಗೆ ತನ್ನ ಮತ್ತು ಮೈಕೇಲ್‌ನ ಸಂಬಂಧ ಗಹನ ವಾದದ್ದೇ ಅಲ್ಲ. ಆಕೆ ಮೈಕೇಲ್‌ನನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟ ಮಾರನೆ ದಿನವೇ ಅವನನ್ನು ಪೋಲೀಸರಿಗೆ ತೋರಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ, ಹಳೆಯ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಒಡೆದು, ಹೊಸ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಹುಟ್ಟದ ಎಡಬಿಡಂಗಿ ಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ತಂತ್ರದಲ್ಲೂ ಹೊಸ ಮನೋಭಾವದ ಪ್ರಭಾವ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತಿದೆ. 'ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್' ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಕೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಕೆಗೂ ಸುಸಂಬದ್ಧ

ವಾದ ಹರಿವು ಕಡಿದಹಾಗಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ದಶಕದ ಚಿತ್ರಗಳಾದ 'ಬೈಸಿಕಲ್ ಥೀವ್ಸ್', 'ಗೋಲ್ಡ್ ರಷ್' ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಕೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಕೆಗೆ, ಚಿತ್ರಿಕೆ ಬದಲಾಯಿತೆಂಬುದೇ ಗೊತ್ತಾಗದ ಹಾಗೆ ನಯವಾದ ಹರಿವು ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರು ತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಘಟನೆ ಚಿತ್ರಿಕೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಕೆಗೆ ಹಾರುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. (ಇದನ್ನೇ ಲಂಘನ ಛೇದ ಅಥವಾ jump-cut ಎಂದು ಕರೆಯ ಲಾಗಿದೆ.) ಗೊದಾರ್ದ್‌ನ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳ ಪೈಕಿ ತುಂಬ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದದ್ದು ಇದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್' ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೈಕೇಲ್ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸು ವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಚಿತ್ರಖಂಡವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಚಿತ್ರಿಕೆ ೧. ಪ್ಯಾರಿಸ್ ನಗರದ ದೂರ ಚಿತ್ರ. ೨. ಒಂದು ಕಾರು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದೆ. ೩. ನಗರದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಟೆಲಿಫೋನ್ ಬೂತಿಗೆ ಫೋನ್ ಮಾಡಲೋಸುಗ ಮೈಕೆಲ್ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ; ಉತ್ತರ ಸಿಗದೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ೪. ನಗರದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಮೈಕೇಲ್ ಪೇಪರ್ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ೫. ನಗರದ ಒಂದು ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲು; ಆ ಮನೆಯಾತನೊಡನೆ ಮೈಕೇಲ್ ಕೆಲವು ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ೬. ಮೈಕೇಲ್ ಎಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಡೆ ಒಂದು ಕೀಲಿಕೈ ಕದಿಯುತ್ತಾನೆ ೭. ಹೋಟೆಲ್ ರೂಮಿನ ಬಚ್ಚಲಿಂದ ಮೈಕೇಲ್ ಮೈ ಒರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೊ ಬರುತ್ತಾನೆ—ಈ ಏಳು ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಕೇಲ್ 'ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ವಸತಿಮಾಡುವವರೆಗಿನ' ಚಿತ್ರಖಂಡವನ್ನು ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ ಬೇರೆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಾದರೆ ಈ ಚಿತ್ರಖಂಡ ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಿದಾಗ ಗೊದಾರ್ದ್‌ನ ಈ ಹೊಸ ತಂತ್ರದ ವಿಲಕ್ಷಣತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ, ಈ ವಿಲಕ್ಷಣ ಗೊಂದಲವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಗೊದಾರ್ದನ ಗುರಿ ಯಲ್ಲ. ಆತ ಅದನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ—ಇದಕ್ಕೆ ಇಂಥ ತಂತ್ರ ತೀರ ಅನಿವಾರ್ಯ ವೇನೋ ಎಂಬಂತಿದೆ. ಛಂದೋಬದ್ಧ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಮುಕ್ತ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪದ್ಯ ಶೈಲಿಗೆ, ಒಂದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ದಾಖಲಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ (Perspective) ಗಳನ್ನು ಕಲಸಿ ರಚಿಸಿದ ಚಿತ್ರಶೈಲಿಗೆ, ಒಂದೇ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಷಡ್ಜರಹಿತ (atonal) ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ—ಹೀಗೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಯಾವತ್ತೂ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುತ್ತ ಹೋಗುವಂತೆ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಗುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಗೊದಾರ್ದ್‌ನಂಥ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಎಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಹಾಗೆ ಉದ್ದಕ್ಕೆ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಒಡೆದವರು ಇವರು.

ಗೊದಾರ್ದ್‌ನ ಚಿತ್ರಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ 'ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್'ನ ನಂತರ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಬದ ಲಾವಣೆಗಳು ಆಗುತ್ತ ನಡೆದಿವೆ. ಆತನ WEEK END (೧೯೬೭) ಈತನ ಮುಂದಿನ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ. (ನೋಡಿ—ವೀಕ್ ಎಂಡ್)

೪೪. ಲಾ ಅವೆಂಚುರಾ

LA AVENTURA

ಅವಕಾಶ

ಇಟಲಿ/೧೯೬೦/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೯೮ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಮೈಕೆಲೆಂಜಲೋ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ

ಮೈಕೆಲೆಂಜಲೋ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿಯನ್ನು ಕೆಲವು ಫ್ರೆಂಚ್ ವಿಮರ್ಶಕರು 'ಆಂತರಿಕ-ನವ-ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ಎಂದು ಕರೆದರಂತೆ. 'ನವ-ವಾಸ್ತವವಾದ' (Neo-realism) ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. 'ನವ-ವಾಸ್ತವವಾದಿ'ಗಳಿಗೆ ಪರಿಸರದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಗಮನಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈತನಿಗೆ 'ಆಂತರಿಕ-ನವ-ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಈ ತಲೆಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ತಾನು ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಅತ್ಯನಿವಾರ್ಯವಾದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಇಂಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮೂಡಿಸಿದ್ದು ಸರಿಯೇ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ್ದು 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರ 'ದೃಷ್ಟಿ ಸಾಮ್ಯ', ಅವರ ಶೈಲಿಯ ಭಿನ್ನತೆ, ಅವರಿಗೆ ಆಗ ಅಂಥ ದೃಷ್ಟಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶ—ಇವುಗಳ ಬಗೆ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಚಿತ್ರ 'ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್' ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ಮೂಲದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತಾನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಸಾಕ್ಷಿ.

ತನ್ನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಅನೇಕ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಹಾಗೆ, ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಕೂಡಾ ದಾಖಲೆ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಚಿತ್ರ ಜೀವನ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಆತ ಮೊದಮೊದಲು ತಯಾರಿಸಿದ ದಾಖಲೆ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಟಲಿಯ ಜನಸಂಖ್ಯೆ ಮುಂತಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಟಲಿಯ ಒಂದು ನಗರದ ಸರ್ಕಾರಿ ಕಸಗುಡಿಸುವವರ ಬದುಕಿನ ಬಗ್ಗೆ, ಅಲ್ಲಿನ ಉದ್ಯಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ—ಹೀಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತಯಾರಿಸಿದಂಥವು. ಆಮೇಲೆ, ಆತ 'ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ'ಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತಯಾರಿಸತೊಡಗಿದ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಅವನ ಈ 'ದಾಖಲೆಯ ಶೈಲಿ' ಪೂರಾ ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಆತನಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿ

ಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಪರಿಸರದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ಫ್ರಾಯ್ಡ್‌ನ ಮನೋ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ—ಇವೆರಡೂ ಮಿಳಿತವಾದ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿ ಇವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. (ಈ ಸಂಗತಿ ಈತನ ಪಾರಿಗೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದದ್ದು. ಅಲನ್ ರೆನೈ, ಗೊದಾರ್ದ್, ತ್ರೂಫೋರಂಥ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಇಬ್ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ರೆನೈ, ಗೊದಾರ್ದ್ ಮುಂತಾದವರೂ ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಜೀವನವನ್ನು ದಾಖಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವರು.)

ದಾಖಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಿಳಿದ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ I VINTI (೧೯೫೨), LE AMICHE (೧೯೫೫), IL GRIDO (೧೯೫೭) ಮುಂತಾದ ಪ್ರಮುಖ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ. ಆಮೇಲೆ ೧೯೫೯-೬೦ ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ LA AVENTURA ಅವನನ್ನು ಮಹಾನ್ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿಸಿತು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ LA NOTTE (ರಾತ್ರಿ-೧೯೬೦) ಮತ್ತು LA ECLISSE (ಗ್ರಹಣ-೧೯೬೧) ಚಿತ್ರಗಳು 'ಲಾ ಅವೆಂಚುರಾ'ದೊಡನೆ ಸೇರಿ ಒಂದು ತ್ರಿವಳಿಯಾಗಿದೆ. ಪರಿವರ್ತನಕ್ಕೆ ಅಂಜದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮನೋಭಾವ, ಜಿಗುಟಾದ ನೀತಿಮೌಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಈ ಎರಡರೊಡನೆ ಮಾನವ ಸಂಬಂಧ—ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿವೆ. ಆತನ RED DESERT (೧೯೬೪)ನಲ್ಲಿ ಆತನ ಈ ಆಸಕ್ತಿ ಹರಳುಗಟ್ಟಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ಆತನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿ 'ಲಾ ಅವೆಂಚುರಾ' ಚಿತ್ರದ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೀಗಿದೆ :

ವಿಲಾಸಿಗಳ ಒಂದು ಗುಂಪು ಲಿಪಾರಿ ದ್ವೀಪಗಳ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ದೋಣಿ ವಿಹಾರಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವಿಹಾರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದ್ವೀಪದಲ್ಲಿ ಅನ್ನಾ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ಯುವತಿ ಕಳೆದುಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಯ ಪ್ರಿಯತಮ ಸ್ಯಾಂಡ್ರೋ ಆಕೆಯನ್ನು ಹುಡುಕ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಕ್ಲಾಡಿಯಾ ಎಂಬ ಆಕೆಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸ್ನೇಹಿತೆ ಅವನ ಜತೆಗೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಮತ್ತು ವಿಹಾರಿಗಳೆಲ್ಲ ಎಷ್ಟು ಹುಡುಕಿದರೂ ಅನ್ನಾಳ ಪತ್ತೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅನ್ನಾಳ ತಂದೆಗೆ ಮತ್ತು ಪೋಲೀಸರಿಗೆ ವಿಷಯ ತಿಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಅನ್ನಾಳನ್ನು ಹುಡುಕಹೊರಟ ಸ್ಯಾಂಡ್ರೊ ಮತ್ತು ಕ್ಲಾಡಿಯಾ, ಈ ಮಧ್ಯೆ, ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ದಿಢೀರ್ ಪ್ರೀತಿ ಅವರು ನಿರೋಧಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಬಲವತ್ತರವಾಗಿದೆ. ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವ ನೆವದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪರಸ್ಪರ ತಮ್ಮ ಬಯಕೆಗಳಿಗೆ ಶರಣಾಗುತ್ತಾರೆ. ನೋಟೋ ಮತ್ತು ತಾವೋರ್ಮಿನಾ ಎಂಬ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಸುಖಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗಿರುವಾಗ, ಒಂದು ಊರಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಯಾಂಡ್ರೊ ಮತ್ತು ಕ್ಲಾಡಿಯಾ ಬಿಡಾರ

ಮಾಡಿದ್ದಾಗ ಒಂದು ದಿನ ಸ್ಯಾಂಡ್ರೋ ಎಲ್ಲೋ ಹೊರಹೋಗಿರುತ್ತಾನೆ. ರೂಮಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳೇ ಉಳಿದ ಕ್ಲಾಡಿಯಾ ಸುಮ್ಮನೆ ಸುತ್ತಾಡಲು ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ. ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಆಗ ಕ್ಲಾಡಿಯಳಿಗೆ ಸ್ಯಾಂಡ್ರೋ ಅದೇ ಹೊಟೆಲಿನ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಜತೆ ಸುಖಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬೇಸರಗೊಂಡ ಕ್ಲಾಡಿಯಾ ಸ್ಯಾಂಡ್ರೋನಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ, ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಹೋಟೆಲಿನ ತಾರಸಿಯಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದಾಗ ಸ್ಯಾಂಡ್ರೋ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಜುಗುಪ್ಸೆಗೊಂಡು ಅಳುತ್ತಾನೆ.

ಆಮೇಲೆ, ಅರಳುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಮುಂಜಾವಿನಲ್ಲಿ, ಕ್ಲಾಡಿಯಾ ಸ್ಯಾಂಡ್ರೋನೊಡನೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮರೆತಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಇದರ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಮತ್ತು ಅದು ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡ ರೂಪಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ 'ಕಥೆ'ಗೆ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ 'ಸಂವಿಧಾನ' ಇಲ್ಲ. ಚಿತ್ರದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ಹೋದಾಕೆ ತುದಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಪತ್ತೆಯಾಗುವಂತಹ ರಹಸ್ಯಭೇದನ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯು ಮೊದಲಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ನಾಯಕಿ'ಯೆನಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮರೆತು ಎರಡನೆಯ ಭಾಗ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿಗೇ ತಿರುಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನ್ನಾಳ 'ಹುಡುಕಾಟ'ಕೂಡಾ ಚೂರು ಚೂರೇ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಕುತೂಹಲ ಕೆರಳಿಸುವ ಬದಲು ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೇ ಮರೆಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮುಖ್ಯ; ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಕರಗಿ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವವೇ ಮುಖ್ಯ.

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಈ ಚಿತ್ರ ನೋಡಿದಾಗ ಇದರ ಗತಿ 'ಮಂದ' ಎನಿಸುವುದುಂಟು. ಕ್ಯಾನೆ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಈ ಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದಾಗಲೂ ಇವೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಬಂದಿತ್ತಂತೆ. ಆದರೆ, ಈ ಮಂದಗತಿ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವಂಥದು. ಎಷ್ಟೋ ಕಡೆ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಜಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಘಟನೆ ನಡೆಯಲು ಎಷ್ಟು ಸಮಯ ಹಿಡಿದೀತೋ ಅಷ್ಟೇ ದೀರ್ಘವಾದ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ವಿಚಲಿತಗೊಳಿಸಬಾರದು; ಆತ ಪ್ರತಿ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲೂ ತಲ್ಲೀನನಾಗಬೇಕು—ಎಂಬುದು ಈ ತಂತ್ರದ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಚಿತ್ರ ಮುನ್ನಡೆಯುವುದೂ ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸರಿ; ಚಿತ್ರದ ರಚನೆಯೇ ಹಾಗಿದೆ—ಅನೇಕ 'ದೃಶ್ಯ'ಗಳನ್ನು ತೆಳುವಾದ ದಾರದಲ್ಲಿ ಗಂಟು ಹಾಕಿದ ಹಾಗೆ.

ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ನೀತಿ—ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಘರ್ಷಣೆಯೇ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ. ವಿಜ್ಞಾನ ದಿನದಿನಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯುವಂಥದು; ನಿನ್ನೆ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಇಂದು ಸಾಧಿಸಿ ಮುನ್ನಡೆಯುವಂಥದು. ಆದರೆ,

ನೀತಿ ಹಾಗಲ್ಲ—ಯಾವತ್ತೋ ನಂಬಿದ್ದನ್ನ ಅನುಭವ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಬಂದರೂ ನಂಬಿಕೊಂಡೇ ಇರುವಂಥದು. ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಎಳೆಯುವಂಥವು. ವಿಜ್ಞಾನದ ಮುನ್ನಡೆಯಿಂದ ಸಮಾಜ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧಗಳತ್ತ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ; ಗಂಡ, ಹೆಂಡತಿ ಮುಂತಾದ ಸಂಬಂಧಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಒಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನಾಳದಲ್ಲೆಲ್ಲೊ ಅಡಗಿ ಕೂತ ಜಿಗುಟು ನೀತಿ ಇದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಗಾಲು ಹಾಕುತ್ತದೆ. 'ಲ ಅವೆಂಚುರಾ'ದಲ್ಲೂ ಇಂಥದೇ ಘರ್ಷಣೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ.

ಆಂಟೋನಿಯೋನಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ನೀತಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತವೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ, ನೀತಿಯೇ ಇಲ್ಲದ ಅರಾಜಕತೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ, ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳು ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು, ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇವೆರಡರ ಘರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜ, ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕಬೇಕೆಂದರೆ ಆತ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ 'ಲ ಅವೆಂಚುರಾ' ಚಿತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ 'ಪರಸ್ಪರ ಸಹಾನುಭೂತಿ'ಯೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣ, ಆಂಟೋನಿಯೋನಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು 'ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ'ವಲ್ಲ 'ಇತ್ಯಾತ್ಮಕ' ಎನ್ನಬಹುದು.

೪೫. ಶೂಟ್ ದಿ ಪಿಯಾನೋ ಪ್ಲೇಯರ್

SHOOT THE PIANO PLAYER

ಪಿಯಾನೋ ವಾದಕನಿಗೆ ಗುಂಡಿಕ್ಕಬೇಕು

ಫ್ರಾನ್ಸ್/೧೯೬೧/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೯೨ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಫ್ರಾಂಕಾಯ್ಸ್ ತ್ರೂಫೋ

೧೯೫೯–೬೩ ರ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಉಬ್ಬರದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ, ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿ ನಿಂತ ಪತ್ರಿಕೆ CAHIERS DU CINEMA. ಆಂದ್ರೆ ಬೇಜ್ಹಿನ್ ಎಂಬ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಫ್ರೆಂಚ್ ಚಿತ್ರವಿಮರ್ಶಕ ಈ ಪತ್ರಿಕೆಯ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿದ್ದ. ಈ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಖ್ಯಾತ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಾದ ಗೊದಾರ್ಡ್, ತ್ರೂಫೋ, ಛಬ್ರೋಲ್ ಮುಂತಾದವರಿದ್ದರು. ಈ ಪತ್ರಿಕೆ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು. 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಚಿತ್ರಚಳುವಳಿಗೆ ಈ ಪತ್ರಿಕೆ ತಾತ್ವಿಕ

ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮತ್ತು ತಳಹದಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗೊದಾರ್ದ್, ತ್ರೂಫೋ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಬರೆಯುತ್ತ, ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪುನರ್‌ಮೌಲ್ಯ ಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು.

ತ್ರೂಫೋ, ಈ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶೆ-ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದ. ಖ್ಯಾತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಆಲ್‌ಫ್ರೆಡ್ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್‌ನ ಬಗ್ಗೆ ತ್ರೂಫೋ ಬರೆದ ಬರಹಗಳು ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್‌ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪುನರ್‌ಮೌಲ್ಯಗೊಳಿಸಿ ಖ್ಯಾತಿಗೇರಿಸಿದವು. ಸಾಧಾರಣ ದರ್ಜೆಯ ಹಾಲಿವುಡ್ ಪತ್ತೇದಾರಿ ಚಿತ್ರಗಳೆಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್‌ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತ್ರೂಫೋ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅವು ಸಾಧಾರಣ ಪತ್ತೇದಾರಿ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅವು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳಾಗಿವೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಿಂದೆ ಅನನ್ಯವಾದ 'ಕೃತಿಕಾರ' ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳಿದ. 'ಕೃತಿಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ' (auteur theory) ಎಂಬ ಒಂದು ವಾದವನ್ನೇ ಆತ ಮಂಡಿಸಿದ. ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಅದರ ಲೇಖಕ ಹೇಗೆ ಪೂರ್ಣ ಜವಾಬ್ದಾರನೋ ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಅದರ ನಿರ್ದೇಶಕನೇ 'ಲೇಖಕ'ನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ಲೇಖಕ- author–auteur). ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಕೈವಾಡ ಅನಿವಾರ್ಯವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಇದರ ಅಂತಿಮ ರೂಪಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಕನೇ ಹೊಣೆ ಎಂದು ಸಾರುವ ಈ ವಾದ ಅಂದಿನ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಚಲನಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಒಂದು ಗುಂಪು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಂಥದು ; ಕಥಾಲೇಖಕ, ಚಿತ್ರಲೇಖಕ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ಸಂಕಲನಕಾರ—ಇವರೆಲ್ಲ ಈ ಗುಂಪಿನ ಒಂದೊಂದು ಭಾಗವಷ್ಟೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವ ಅಂದಿನ ಫ್ರೆಂಚ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಈ 'ಕೃತಿಕಾರ ಸಿದ್ಧಾಂತ' ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. (ಫ್ರೆಂಚ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಅಂಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇಂದಿಗೂ ಹಾಲಿವುಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಂದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಹಾಲಿವುಡ್‌ನಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಎಂದರೆ ಚಿತ್ರೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಂತ್ರಜ್ಞ ಎಂದೇ ಇಂದಿಗೂ ಭಾವನೆ. ಚಾಪ್ಲಿನ್, ಹಿಚ್‌ಕಾಕ್, ಆರ್ಸನ್ ವೆಲ್ಸ್ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಯಾವ ಹಾಲಿವುಡ್ 'ನಿರ್ದೇಶಕ'ನಿಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇಡೀ ರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಹತೋಟಿ ಇಲ್ಲ.)

ತ್ರೂಫೋನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ FOUR HUNDRED BLOWS ೧೯೫೯ ರಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂತು. (ಅದೇ ವರ್ಷ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ಮಹಾನ್ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಚೊಚ್ಚಲ ಕೃತಿಗಳೂ ತೆರೆಕಂಡವು. ಅವು, ಅಲನ್ ರೆನೈಯ HIROSHIMA MON

AMOUR ಮತ್ತು ಗೊದಾರ್ದ್‌ನ BREATHLESS). ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಶಾಲೆ, ಶಿಸ್ತು, ಸಮಯಪ್ರಜ್ಞೆ—ಇಂಥ ದೊಡ್ಡವರ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಒಬ್ಬ ಎಳೆಯ ಹುಡುಗ ಶಾಲೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಗುಡ್ಡ ಬೆಟ್ಟ ಅಲೆಯುವುದು, ಸಿಕ್ಕುಬಿದ್ದು ಜೈಲು, ರಿಮ್ಯಾಂಡ್ ಹೋಂ ಸೇರುವುದು, ಮತ್ತೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು—ಇದು ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು. ತ್ರೂಫೋನ ಆತ್ಮಕಥೆಯ ಎಳೆಗಳು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತವೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ ಮಹಾನ್ ಚಿತ್ರಗಳು SHOOT THE PIANO PLAYER (೧೯೬೧), JULES ET JIM (೧೯೬೧) ಮತ್ತು WILD LIFE (೧೯೭೦). ಇದಲ್ಲದೆ ತ್ರೂಫೋ ಲಘು ಹಾಸ್ಯದ ಆತ್ಮಕಥೆಯ ಅಂಶಗಳಿರುವ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದಾನೆ. LOVE AT TWENTY (೧೯೬೨), THE SOFT SKIN (೧೯೬೪), STOLEN KISSES (೧೯೬೮), BED AND BOARD (೧೯೬೯), DAY FOR NIGHT (೧೯೭೪)—ಇವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು.

SHOOT THE PIANO PLAYER ಚಿತ್ರದ ನಾಯಕ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಅಜ್ನವೋರ್. ಆತ ಒಬ್ಬ ಸಂಗೀತಗಾರ-ಪಿಯಾನೋವಾದಕ. ಆತ ಏಕಾಂಗಿತನವನ್ನೇ ತುಂಬ ಇಷ್ಟಪಡುವ ಸಿನಿಕ. ಯಾರೊಡನೆಯೂ ಬೆರೆಯುವುದನ್ನು ಬಯಸದೆ, ಸಮಾಜದ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದಲೇ ದೂರವಿದ್ದುಬಿಡಬೇಕೆಂಬ ಮನೋಭಾವದವ. ಈತನ ಇಂಥ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಗಂಭೀರವಾದ ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. (ಇದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮಿಂಚಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.) ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಆತ ಎಲ್ಲ ಪಿಯಾನೋ ವಾದಕರಂತೆ ಖುಶಿಯಾಗಿ, ಸರಸವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೆ ಈ ಮಧ್ಯೆ ಈತನ ಹೆಂಡತಿಗೂ ಈತನ ಸ್ನೇಹಿತನೊಬ್ಬನಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆದು ಈತನ ಹೆಂಡತಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ಇದಾದಮೇಲೆ, ಆತ ತಾನು ಯಾವ ಜೀವಿಯ ನೋವಿಗೂ ಕಾರಣವಾಗಬಾರದೆಂದು ಒಂಟಿಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ, ಪಿಯಾನೋ ವಾದನವನ್ನು ಆತ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಿಯಾನೋದ ಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಾಗಿ ಆತ ಅದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಕೆಫೆಗಳ, ಅಲ್ಲಿನ ಜನರ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾದೆ. ಇದೇ ನೆವವಾಗಿ, ಆತ ಮತ್ತೆ ಈ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸುಳಿಯೊಳಗೆ ಸಿಗಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ; ಹಾಗೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆದುಬಿಡುತ್ತವೆ. ನಾಲ್ಕುವರ್ಷಕಾಲ ಈತನನ್ನು ಕಾಣದಿದ್ದ ಈತನ ಸಹೋದರ ಈತನಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಪೋಲೀಸರು ತನ್ನನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ಅವರಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಲು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ. ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅಜ್ನವೋರ್ ಇದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ, ಆತ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಫೆಯಲ್ಲಿ ಲೀನಾ ಎಂಬ ಹುಡುಗಿಯೊಡನೆ ಪ್ರೀತಿ ಕೂಡ ಬೆಳೆದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳು ಗಜಿಬಿಜಿಯಾಗಿ ಆತನ ಪ್ರೇಯಸಿ ಲೀನಾಳ ಕೊಲೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಂಥದೇ ಘಟನೆಯಿಂದ ನೊಂದು ಒಂಟಿಯಾಗಬಯಸಿದ ಪಿಯಾನೋವಾದಕ

ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬದುಕಿನ ಸುಖ ಸಂಕಟಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಅಂಥದೇ ಒಂದು ದುರಂತವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ಬದುಕನ್ನು ಮೀರುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ತ್ರೂಫೋನ ಈ ನಾಯಕ 'ಪಲಾಯನ'ದ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಮಾಜದಿಂದ ದೂರವಾಗ ಬಯಸಿದ್ದ; ಯಾವುದೇ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೊಡದೇ ತನ್ನನ್ನೇ ಜಡಗೊಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದ. ತ್ರೂಫೋನ ಈ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಗೊದಾರ್ದನ 'ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್' ನಾಯಕನನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದು (ನೋಡಿ: ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್). ಅಲ್ಲಿನ ನಾಯಕ ಮೈಕೇಲ್ ಇವನಿಗೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧ. ಆತ, ತನ್ನ 'ಅತಿಯಾದ' ಚಟುವಟಿಕೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕಾರು, ಕಳ್ಳರು, ಪೋಲೀಸರು ಮತ್ತು ಬಂದೂಕು ಗಳ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಹೋಲಿಸಿ ದಾಗ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವವರೆಂಬುದು ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಬದುಕು ನಿರರ್ಥಕ; ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ತಟ್ಟನೆ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿಬಿಡುವಂಥದು ಎಂಬ ನಿರಾಶೆ ಅವರಿಗೆ ಮೂಡಿದೆ. ಕಾಮೂ ಹೇಳುವ ಸಿಸಿಫಸ್ ರಾಕ್ಷಸನ ಕಥೆಯ ಹಾಗೆ-ಗುಡ್ಡಕ್ಕೆ ಕಲ್ಲು ಹೊರುವುದು, ಅಲ್ಲಿಂದ ಕಲ್ಲು ಕೆಳಗೆ ಉರು ಳುವುದು -ಇದರ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯೇ ಬದುಕು ಎಂಬ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯ ಅರಿವು ಇವರಿ ಗಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನು ಮೀರುವುದಕ್ಕೇ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಹೆಣಗಾಡುತ್ತಿ ದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನೇ ಜಡವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ತ್ರೂಫೋನ ನಾಯಕನಿಗೆ ಹಾಗೆಯೇ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಸಾಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆತನನ್ನು ಇನ್ನೂ ಬದು ಕಿಗೆ ಜೋಡಿಸಿರುವ ಪಿಯಾನೋವಾದನ ಕಲೆಯ ಕೊಂಡಿ ಆತನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸಮಾ ಜಕ್ಕೆ ಎಳೆದು ತರುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೋ, ಅರ್ಥಹೀನವೋ-ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅದರ ಸಂಕಟಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಬದುಕುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಅರಿವು ಆತನಿಗೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ತ್ರೂಫೋ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರವಾಗಿಸಿ ದ್ದಾನೆ. ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ರಮ್ಯ ಕಥಾನಕದ ಶೈಲಿ, ರೋಮಾಂಚಗೊಳಿಸುವ ಪತ್ತೇ ದಾರಿ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಕೋಡಂಗಿ ಹಾಸ್ಯ- ಈ ಮೂರೂ ತ್ರೂಫೋನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಿಳಿ ತಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ಮೂರೂ ಶೈಲಿಗಳು ನಾಯಕನ ಬೇರೆಬೇರೆ ಮುಖಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತ ಇಡಿಯಾಗಿ ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳೂ ಬೆರೆತ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ದರ್ಶನ ವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಹಾಗೆಯೇ ಒಮ್ಮೆ ಭಾವಪರಶ ನಾಗುವ, ಒಮ್ಮೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿ ಕಾಣುವ, ಒಮ್ಮೆಗೇ ಗಂಭೀರನಾಗಿಬಿಡುವ ಈ ನಾಯಕನನ್ನು ಚಿತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಭಾವಪರವಶತೆ ಉಂಟಾಗದಂತೆ, ಆಚೆಯಿಂದ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಬದುಕು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗಿ ತಯಾರುಮಾಡಿಟ್ಟ ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುವಲ್ಲ; ಅಲ್ಲೂ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆನಿಸುವಂಥದೂ ನಡೆಯಬಹುದು– ಎಂಬುದು ತ್ರೂಫೋನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತ್ರೂಫೋನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಘಟನೆಗಳೂ ಸಂಭವಿಸಿಬಿಡುವುದುಂಟು. SHOOT THE PIANIST ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭವನ್ನೇ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವಾತ (ಈತನೇ ನಾಯಕನ ಸಹೋದರ ಎಂಬುದು ಆಮೇಲೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.) ಒಂದು ಕಂಬಕ್ಕೆ ಢಿಕ್ಕಿಹೊಡೆದು ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬ ಅಪರಿಚಿತ ದಾರಿಹೋಕ ಆತನಿಗೆ ಏಳಲು ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಆ ಅಪರಿಚಿತ ಮೊದಲನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ವಿವಾಹಪೂರ್ವ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಈಗಿನ ದಾಂಪತ್ಯ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಿಂದ ನಾವು ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಚಿತ್ರದ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ, ಇವರು ಮುಖ್ಯರಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆ ಅಪರಿಚಿತ ಮುಂದೆಲ್ಲೂ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಮೊದಲನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೂಡ ಚಿತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಲ್ಲ. ಇಂಥ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳು ಚಿತ್ರ ದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬೇಕಾದಷ್ಟಿವೆ. ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕೆಮೆರಾ ಒಬ್ಬ ವಯೊಲಿನ್ ವಾದಕಿಯನ್ನು ಆಕೆ ಮರೆಯಾಗುವವರೆಗೂ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತದೆ; ಆಕೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಎಲ್ಲೂ ನಾವು ಕಾಣುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತ ನಾವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಚಿತ್ರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಚುರುಕುಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ತ್ರೂಫೋ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಖುಶಿಪಡಿಸಬೇಕಾದ್ದೇನೋ ಸರಿ; ಆದರೆ, ಆ ಮಧ್ಯೆ ಅವರು ನೋಡಲು ಇಷ್ಟಪಡುವಂಥದನ್ನೂ ಅವರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಬೇಕು, ಅವರು ಬಯಸದಿರುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದು ತ್ರೂಫೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗ್ಗೆ ತ್ರೂಫೋನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು, ಆತನ ವಿಲಕ್ಷಣ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು, ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಆತ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ತತ್ವಗಳನ್ನು– ಈ ಚಿತ್ರ ತುಂಬಾ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೇ, ಈ ಚಿತ್ರ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿ ಕೂಡಾ ಹೌದು.

೪೬. ದಿ ಐಲಂಡ್

THE ISLAND

ದ್ವೀಪ

ಜಪಾನ್/೧೯೬೧/ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪು/ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆ/೯೨ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಕನೆಟೊ ಶಿಂಡೊ

ಪಶ್ಚಿಮ ಜಪಾನ್‌ನ ಒಳ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ, ತೀರಭೂಮಿಗೆ ತುಂಬ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲೇ ಇರುವ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ದ್ವೀಪ; ದ್ವೀಪವೆಂದರೆ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಗುಡ್ಡ ಅಷ್ಟೆ; ನೀರಿಲ್ಲ, ಬರೀ ಕಲ್ಲು ನೆಲ, ಬಂಜರು. ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳ ಚಿಕ್ಕ ಕುಟುಂಬ ವೊಂದು ಅಲ್ಲಿ ವಾಸಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಆ ಗುಡ್ಡದಲ್ಲಿ ನೀರೇ ಇಲ್ಲದ ಕಾರಣ, ಕಿರಿದಾದ ಕಡಲನ್ನು ದಾಟಿ ತೀರಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ನೀರನ್ನು ಹೊತ್ತು ತಂದುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕು; ಕಡಿದಾದ ಗುಡ್ಡದಲ್ಲಿ ಕಷ್ಟದಿಂದ ಅದನ್ನು ಹೊತ್ತು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಸಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕು. ತಮ್ಮ ಬಳಕೆಗೆ ಮತ್ತು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಗಿಡಗೆಂಟೆಗಳಿಗೆ ಅದನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಮಿತವ್ಯಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಬೇಸಿಗೆಯಲ್ಲಂತೂ ದಿನಕ್ಕೆ ಹಲವು ಬಾರಿ ಈ ನೀರಿನ ಯಾತ್ರೆ ನಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಜೀವನಾವಶ್ಯಕಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಇವರು ಆ ತೀರದ ಪಟ್ಟಣದಿಂದ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮಕ್ಕಳು ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾದರೂ ಅಲ್ಲಿಗೇ ಹೋಗಬೇಕು. ಹೆಣ್ಣು, ಮಗನನ್ನು ದಿನವೂ ಶಾಲೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಬಿಟ್ಟುಬರುತ್ತಾಳೆ. ಆಗಲೂ, ವಾಪಸಾಗುವಾಗ ನೀರು ಹೊತ್ತು ತರುತ್ತಾಳೆ. ಅವರ ಬದುಕೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾಗಿ ಹೋರಾಟ; ಆದರೆ, ವೈವಿಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಏಕತಾನದ ನೀರಸ ಹೋರಾಟ. ಒಮ್ಮೆ, ನೀರು ತರುವಾಗ ಬಕೆಟ್ ವಾಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ನೀರು ಚೆಲ್ಲಿತೆಂದು, ಗಂಡ ಆಕೆಯನ್ನು ಹೊಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೆ, ಮಕ್ಕಳು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಮೀನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ; ಎಲ್ಲರೂ ಕೂಡಿ ತೀರಭೂಮಿಯ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಮಾರಿ, ಹೊಟೆಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಔತಣದ ಊಟ ಮಾಡಿ ಮೋಜು ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಕುತೂಹಲದ ಘಟನೆಗಳು ಕೂಡ ವಿರಲವಾಗಿರುವ ಅವರ ಏಕತಾನದ ಬದುಕು ಹೀಗೇ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಋತುಗಳು ವರ್ಷಗಳು ಉರುಳುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೇ ಇರುವಾಗ, ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ, ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗುವ ಮಗ ಕಾಯಿಲೆಗೆ ತುತ್ತಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಾಯಿಲೆ ಉಲ್ಬಣಿಸಿದಾಗ, ಗಂಡ ಡಾಕ್ಟರನ್ನು ಕರೆತರಲು ಧಾವಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಕಡಲು ದಾಟಿ ತೀರದ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಹುಡುಕಿ ಡಾಕ್ಟರನ್ನು ಕರೆತರು ವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮಗ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಶವಸಂಸ್ಕಾರದ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ತೀರದ ಪಟ್ಟಣದಿಂದ ಆ ಹುಡುಗನ ಶಾಲೆಯ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು ಜೊತೆಯ ಮಕ್ಕಳು ಬಂದು ಸಂತಾಪ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ, ಇವರ ನೀರು ಹೊರುವ ನೀರಸ ಬದುಕು ಯಥಾವತ್

ನಡೆಯುತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಶೋಕತಪ್ತಳಾದ ಹೆಣ್ಣು ಒಮ್ಮೆ ಉದ್ರೇಕಗೊಂಡು, ಹೊತ್ತು ತರುತ್ತಿರುವ ನೀರಿನ ಬಕೆಟ್‌ನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿಹಾಕುತ್ತಾಳೆ; ಬೆಳೆಸಿದ ಗಿಡಗಳ ಹಸಿರು ಚಿಗುರನ್ನು ಕಿತ್ತೆಸೆಯುತ್ತಾಳೆ; ಆಕ್ರಂದಿಸುತ್ತ ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಗಂಡ, ಆಕೆ ಬಿಕ್ಕಿ ಬಿಕ್ಕಿ ಅಳುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಮೌನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಶಾಂತಗೊಂಡ ಮೇಲೆ, ಈತ ಪುನಃ ನೀರಿನ ಬಕೆಟ್ ಹೊತ್ತು ತನ್ನ ಕಾಯಕಕ್ಕೆ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಹೆಣ್ಣು ಆತನ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತಾಳೆ; ಸಾವರಿಸಿಕೊಂಡು ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ; ನಿಧಾನವಾಗಿ ಆತನ ಕಡೆ ನಡೆದು, ಆತನ ಜೊತೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ.

—ಇದು ISLAND ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತುವಿನ ಹಂದರ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದಾದಂಥ ಕಥೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಕಥೆ ಈ ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಬೇಸರದ ಬದುಕಿನ 'ಸರಳ-ರಗಳೆ'ಯನ್ನು—ತೀವ್ರ ಆಸ್ಥೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡೂ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಈ ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದೇಶವೆನ್ನಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು, ಕೆಮೆರಾ, ವಿಸ್ತೃತ ತೆರೆಯ ವಿಶಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿಸರದ ವಿಲಕ್ಷಣತೆಯನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿವರಗಳನ್ನೂ ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ; ಮಾನವ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ವಿವರಗಳನ್ನೂ—ರೂಢಿಬದ್ಧವಾದ ಪರಿಚಿತ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಬಲು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗಮನಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಹಾಗೆ—ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲೂ ಅನುರಕ್ತಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗದೆ, ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಇಲ್ಲಿನ ಕೆಮೆರಾ ಕಸಬು ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು. ಇದರಿಂದ, ಚಿತ್ರ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಯ ಅಧಿಕೃತತತ್ವವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ; ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ಕಿಂಚಿತ್ತೂ ಊನವಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡರೂ ಎಲ್ಲೂ ಅತಿಭಾವುಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಮಾತನ್ನು ಬಳಸದೆ ಇರುವುದು. ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಮೂಕ ಚಿತ್ರವೇ. ಆದರೆ, ಚಿತ್ರ ಮೂಕಚಿತ್ರವಲ್ಲ. ಮಾನವನ ಮಾತನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಸಹಜವಾದ 'ಶಬ್ದ'ಗಳೂ ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿವೆ; ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂಗೀತವಿದೆ. ಇಂಥ ಶಾಬ್ದಿಕ ಮೌನ ಇಡೀ ವಾತಾವರಣದ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಬದುಕಿನ ಶಿಲಾಗಂಭೀರತೆ, ಗಹನತೆ, ಏಕತಾನತೆ, ನಿಷ್ಫಲತೆ, ಭಯವಿಸ್ಮಯಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರ ಫ್ಲಾಹರ್ಟಿಯ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮುಗ್ಧತೆ ಸಹಜಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಇಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ವಿಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ, ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಾಣಿ

ಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಬದುಕನ್ನು ಆಸ್ಥೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಜೊತೆಗೆ, ಇದೆಲ್ಲದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಂಬಲ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಕೃತಿಯೆದುರು ನಡೆದ ಹೋರಾಟದ ಭಯಾನಕತೆ ಮತ್ತು ರೂಢಿಯಿಂದುಂಟಾಗುವ ಸಹಿಷ್ಣುತೆಯ ಏಕತಾನತೆ, ಸಿಸಿಫಸ್‌ನ ಪುರಾಣದಂಥ ನಿರರ್ಥಕತೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಅದ್ಭುತವಾದ ಅದಮ್ಯತೆ—ಈ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಏಕತ್ರ ಪರಿಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನೊದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಜಪಾನ್, ಮೊದಲಿನಿಂದ ಐವತ್ತರ ದಶಕದ ತನಕ ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿತು. 'ಶ್ರೇಷ್ಠತ್ರಯ'ವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಓಜು, ಮಿಜೊಗುಚಿ ಮತ್ತು ಕುರೊಸವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಪರಂಪರೆಯ ಉನ್ನತ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚದ ಜನಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಜಪಾನೀಯರ ಭಾವನೆ. ಮೇಲಿನ ಮೂವರು ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಕಾಲಕ್ರಮದಂತೆ ಕೊನೆಯವನಾದ ಹಾಗೂ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯವರ ಜೊತೆಗೂ ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡ ಕುರೊಸವ ಅಷ್ಟಾಗಿ 'ಜಪಾನೀ' ಅಲ್ಲವೆಂದೂ 'ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ' ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡವನೆಂದೂ ಜಪಾನಿಯರು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಆದರೆ, ಜಪಾನಿ ಸಿನೆಮಾ ಪರಂಪರೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಕುರೊಸವನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕುರೊಸವನಿಗಿಂತ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಹೊಸ ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳು ಮಾತ್ರ, ಜಪಾನಿ ಚಿತ್ರಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೇ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ವಿಶ್ವಸಂಪ್ರದಾಯದ ಜೊತೆ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಕುರೊಸವನಿಂದ ಮುಂದಿನ ಖ್ಯಾತ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಚಿತ್ರಗಳು ಹೊಸ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸವೆಸಿವೆ.

ಕುರೊಸವ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಖ್ಯಾತನಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೇ ಜಪಾನಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರವಾದ ತಿರುವು ಸಂಭವಿಸಿತು. ಯುದ್ಧದ ಹುಂಬ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ತುಡುಕಿದ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿ ಜಪಾನ್, ಅಣುಬಾಂಬ್ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಭೀಕರ ಅಪಮಾನಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ, ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಆತ್ಮನಿರೀಕ್ಷಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಹಾಗೂ ಆ ಮೂಲಕ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ಹೊಸ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರು ತಮಗಾಗಿ ಹೊಸಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸವೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

ಕೊನ್ ಇಚಿಕವ (೧೯೧೫-   ) ನಿಂದ ಮೊದಲಾದ ಈ ಹೊಸ ಚಿತ್ರಮಾರ್ಗ

ವನ್ನು 'ಜಪಾನಿ ಹೊಸ ಅಲೆ' ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದುಂಟು. ಈ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಪಕರಲ್ಲಿ, ISLAND ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ ಕನೆಟೊ ಶಿಂಡೊ, ಮಸಕಿ ಕೊಬಯಶಿ, ಸುಸುಮು ಹನಿ, ಹಿರೊಶಿ ತೆಶಿಗಹರ, ಯಸುಜೊ ಮಸುಮುರ, ನಗಿಸ ಒಶಿಮ, ಮಸಹಿರೊ ಶಿನೊಡ— ಮುಂತಾದವರು ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ISLAND ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ ಕನೆಟೊ ಶಿಂಡೊ (೧೯೧೨-) ರೈತಕುಟುಂಬ ದಿಂದ ಬಂದವನು. ೧೯೩೪ ರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರರಂಗ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಕ್ರಮೇಣ ಚಿತ್ರಕಥಾ ಲೇಖಕ ನಾದ. ಮುಂದೆ ೧೯೫೦ ರಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಯೊಶಿಮುರನ ಜೊತೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿತ್ರ ಸಂಸ್ಥೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವಂತ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸತೊಡಗಿದ. ಬೇರೆ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಿಗೆ ಈತ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಡುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ಇತರ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು : CHILDREN OF HIROSHIMA (೧೯೫೩), THE WOLF (೧೯೫೬), NINGEN (೧೯೬೩), ONIBABA (೧೯೬೪), KURONEKO (೧೯೬೮)—ಇತ್ಯಾದಿ.

೪೭. ಟೂ ಹಾಫ್‌ಟೈಮ್ಸ್ ಇನ್ ಎ ಹೆಲ್

TWO HALFTIMES IN A HELL

ನರಕದಲ್ಲಿ ಆಟ

ಹಂಗೆರಿ/೧೯೬೧/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೨೨ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಜೋಲ್ಟಾನ್ ಫ್ಯಾಬ್ರಿ

ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭ ; ೧೯೪೪ ರ ಒಂದು ಯುದ್ಧ ಖೈದಿಗಳ ಶಿಬಿರ. ಹಂಗೆರಿಯ ಪೂರ್ವದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲೆಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಡೆ. ಒತ್ತಾಯದ ದುಡಿಮೆಗೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದ ಖೈದಿಗಳು ; ಇಕ್ಕಟ್ಟಾದ ಬ್ಯಾರಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ತುರುಕಿಕೊಂಡು, ದಿನದಿನದ ಕೂಳಿಗೆ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತ, ಜೀವ ಸವೆಸುತ್ತಿರುವ ಗುಲಾಮರು. ಈ ಭಯದಾಚೆ ಪಾರಾಗಿ ಬದುಕುವ, ಎಲ್ಲರಂತೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಉಸಿರಾಡುವ, ತಂತಮ್ಮ ಕುಟುಂಬಗಳಿದ್ದಲ್ಲಿಗೆ ಮರಳುವ, ಖಾಯಂ ಗೂನುಬಿದ್ದ ತಮ್ಮ ಬೆನ್ನುಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆಯಾದರೂ ಸೆಟೆಸಿ ನಡೆಯುವ........ ಇಂಥದೆಲ್ಲ ಆಸೆಹೊತ್ತವರು.

ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಒಂದು ದಿನ ಈ ಶಿಬಿರದ ಖೈದಿ ಡಯೋ ಎಂಬಾತನಿಗೆ ಮೇಜರನಿಂದ ಕರೆಬರುತ್ತದೆ. ಡಯೋ ಹಿಂದೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಆಡಿ

ಛಾಂಪಿಯನ್ ಆಗಿದ್ದವ. ಆತನಿಗೆ ಮೇಜರ್ ಖೈದಿಗಳ ಒಂದು ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ತಂಡವನ್ನು ತಯಾರುಮಾಡಲು ಆಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಆಜ್ಞೆಗೆ ದಂಗಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇದು ಮೇಜರನ ಔದಾರ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾವುದೋ ಮಹಾವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜನ್ಮದಿನದ ಆಚರಣೆಗೆಂದು ಜರ್ಮನ್ ಸೈನಿಕರಿಗೆ ಒಂದು ಮನೋರಂಜನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಜರ್ಮನಿಯ ಖ್ಯಾತ ನಾಟಕ ತಂಡಕ್ಕೆ ಅಂದು ಪುರಸೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿರುವ ಖೈದಿಗಳ ತಂಡಕ್ಕೂ ಜರ್ಮನ್ ಸೈನಿಕರ ತಂಡಕ್ಕೂ ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಪಂದ್ಯ ಏರ್ಪಡಿಸುವುದೆಂದು ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಇಂಥ ಒಂದು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಅವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಡಯೋನ ಆರಿಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಬದುಕುವ ಆಸೆ ಹತ್ತಿ ಉರಿಯುತ್ತದೆ. ಆತ ತಂಡವನ್ನು ತಯಾರಿಮಾಡಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಇಂಥ ಉಪವಾಸಬಿದ್ದ ಬಡಕಲು ಖೈದಿಗಳಿಂದ ಆಟವಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಆಟಗಾರರಿಗೆ ತಾಲೀಮಿನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಹಾರ ಮತ್ತು ಕೆಲಸದಿಂದ ರಜಾ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೇಜರ್ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತಂಡದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಡಯೋಗೆ ಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಸೈನಿಕರ ಗುಲಾಮನಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಡಯೋ ಈಗ ಜೀವನೋತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಅರಳಿ ತನ್ನ ತಂಡವನ್ನು ಹುರುಪಿನಿಂದ ತಯಾರಿಮಾಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ಆಟಕ್ಕಾಗಿ ಹನ್ನೊಂದು ಜನರನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವಾಗ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಭಾರೀ ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕೆಲಸದಿಂದ ನಿವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಊಟ–ಉಪಾಹಾರದ ಆಸೆಗೆ ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಬರದವರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಡಯೋ ಉತ್ತಮ ಆಟಗಾರರನ್ನಷ್ಟೇ ಆರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಶಿಬಿರದೊಳಗೆ ಅಸೂಯೆ, ಸಿಟ್ಟು— ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶಿಬಿರದೊಳಗಿನ ಈ ಸಿಟ್ಟು-ಸೆಡವುಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಫುಟ್‌ಬಾಲಿನ ತಾಲೀಮು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆಟಕ್ಕಾಗಿ ಆರಿಸಿದ ಗುಂಪಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಆಹಾರ, ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ, ಇದನ್ನೇ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಆಟಗಾರರ ಒಂದು ಗುಂಪು ಇಲ್ಲಿಂದ ರಷಿಯಾಕ್ಕೆ ಪಲಾಯನ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸೈನಿಕರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕುಬಿದ್ದು ಪ್ರಯತ್ನ ವಿಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರನ್ನೆಲ್ಲ ಹಿಡಿದು ತಂದು ಅವರಿಗೆ ಮರಣಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಇವರೇ ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಆಡಬೇಕಾದವರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮುಂದೂಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾವಿನ ನೆರಳಿನಡಿ ನಿಂತ ಇವರು ಆಟ ಆಡಲು ಉತ್ಸಾಹ ತೋರಿಸದಿದ್ದಾಗ ಕಮ್ಯಾಂಡರ್ ಇವರಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಆಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಆಡಿ ಗೆದ್ದರೆ ಅವರನ್ನೆಲ್ಲ ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಳಿಸುವ ಭರವಸೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಅಂತೂ, ಆಟದ ದಿನ ಬರುತ್ತದೆ. ಜನ ಜಮಾಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಬದಿಗೆ

ಉಂಡು, ತಿಂದು ಒಳ್ಳೇ ಉಡುಗೆ ತೊಟ್ಟು ಖುಶಿಯಾಗಿರುವ ಜರ್ಮನ್ ಸೈನಿಕರು; ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿಗೆ ಆಟ ನೋಡಲು ಬಂದ ಹರಕು ಬಟ್ಟೆಯ ನರಪೇತಲ ಖೈದಿಗಳು. ಸೈನಿಕರ ಭಾರೀ ಗುಂಪಿನ ಮಧ್ಯೆ, ವಿಶೇಷ ಮಂಟಪವೊಂದರಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಯಸಿಯೊಂದಿಗೆ ಆಸೀನನಾಗಿರುವ ಆಹ್ವಾನಿತ ಜರ್ಮನ್ ಕರ್ನಲ್. ಇವರ ಮಧ್ಯದ ಭಾರೀ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಆಟ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೈನಿಕರ ತಂಡ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಆಡುತ್ತಿದೆ; ಖೈದಿಗಳ ತಂಡ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಆಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆಯಾದರೂ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಯಾಕೋ ನಿರುತ್ಸಾಹ—ಮೊದಲನೆ ಆಟದಲ್ಲಿ ಸೈನಿಕರ ತಂಡ ಗೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಜರ್ಮನಿಯ ಸೈನಿಕರ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಭಾರೀ ಗದ್ದಲ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಖೈದಿಗಳ ಕಡೆಯಿಂದ ಆಟಗಾರ ಖೈದಿಗಳಿಗೆ ಬೈಗುಳದ ಸುರಿಮಳೆ. ಎರಡನೇ ಆಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿ ಬಂದ ಖೈದಿಗಳು ಕೂಗಿ ಕೂಗಿ ಹುರಿದುಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಬಾರಿ ಖೈದಿಗಳೇ ಗೆದ್ದು ಆಟ ಸಮ-ಸಮವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಆಟ ತುಂಬ ರೋಮಾಂಚಕವಾಗಿ ಏರುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಸೈನಿಕರು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಖೈದಿಗಳು—ಈ ಹುರಿದುಂಬಿಸುವ ಬಿರುಸಿನಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಗುಂಪುಗಳಿಗೂ ಯುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆಯೇನೋ ಎಂಬ ಹಾಗೆ ಆಟ ನಡೆದು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕ್ರಾಂತಿ ಘಟಿಸಿಬಿಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಖೈದಿಗಳ ತಂಡ ಗೆದ್ದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಆಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಪಂದ್ಯ, ಕ್ರಾಂತಿಯೇನೋ ಎನ್ನಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮುಗಿದು ಖೈದಿಗಳು ಹುಚ್ಚೆದ್ದು ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಬಯಲಲ್ಲಿ ಖೈದಿಗಳ ಉತ್ಸವ ನಡೆದಿದ್ದಾಗ ಗುಂಡು ಹಾರುತ್ತದೆ; ಗುಂಡಿನ ಸುರಿಮಳೆಯೇ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಮೈದಾನದ ತುಂಬ ಆಟಗಾರ ಖೈದಿಗಳ ಶವ ಚಲ್ಲಾಪಿಲ್ಲಿಯಾಗಿ ಉರುಳುತ್ತದೆ.

—ಹೀಗೆ ಮುಗಿಯುವ ಚಿತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ತುಂಬಾ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಲಕಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹಸಿವು, ನೋವಿನ ಈ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಖೈದಿಗಳು ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ದುರಂತ ನಾಯಕರ ಹಾಗೆ ಅಳುವುದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಪೊಳ್ಳು ವೀರರ ಹಾಗೆ ಎಲ್ಲರನ್ನು ಸದೆಬಡಿದು ಗೆಲ್ಲುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ಅಸಹನೀಯ ನೋವಿನಲ್ಲೂ ಖೈದಿಗಳು ಕ್ಷುದ್ರವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕ್ಷುದ್ರತೆಯ ಮಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಜೀವನೋತ್ಸಾಹ ಮಿಂಚುತ್ತದೆ. ತಮಾಷೆ, ಸಿಟ್ಟು, ಅಸೂಯೆ—ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪಕ್ಕಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಇವೆಲ್ಲ ಮಾನವ ಸಹಜ ಕ್ಷುದ್ರತೆಗಳು ಇದ್ದೂ ಯಾವುದೋ ಗಂಭೀರ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಹೋರಾಡುತ್ತಾರೆ. ತೀರ ಮಾನವೀಯವಾದ, ಸಹಜವಾದ ಇಂಥ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಬ್ಬ 'ತಮಾಷೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಪಾತ್ರವಂತೂ ತುಂಬ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಪಾತ್ರ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ನ ನಗು ಮತ್ತು ನೋವಿನ ಸಮ್ಮೇಳದ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ನೋವಿನಿಂದ ಜಿಡ್ಡುಗಟ್ಟಿ ಹೋದ ಈ ಚಿತ್ರದ ಪಾತ್ರಗಳು

ನಗುವ, ಅಳುವ, ರೋಗದಿಂದ ಬಸಣೆಪಡುವ, ಖುಶಿಯಿಂದ ತಮಾಷೆಮಾಡುವ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದ ತುಂಬಿ ಆತ್ಮೀಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಡಬರುವ ಪಾತ್ರವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಆ ಒಂದೊಂದೂ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟ ರೀತಿ ಖ್ಯಾತ ಲೇಖಕ ದಾಸ್ತೋವ್‌ಸ್ಕಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂತಿದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಜೋಲ್ಟ್ಯಾನ್ ಫ್ಯಾಬ್ರಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿತ್ರಕೃತಿ. ಈತ ಹಂಗೆರಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧನೂ ಜನಪ್ರಿಯನೂ ಆಗಿರುವ ನಿರ್ದೇಶಕ. ಈ ಚಿತ್ರದ ಆಗಾಧ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಆತ ೧೯೫೬ ರಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ MERRY-GO-ROUND ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ಕ್ಯಾನೆ ಚಿತ್ರೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿತ್ತು. ಮೂಲತಃ ಫ್ಯಾಬ್ರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯವನು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟನಾಗಿ, ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ, ರಂಗವಿನ್ಯಾಸಕಾರನಾಗಿ ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡವನು. 'ಸಿಟಿಜನ್ ಕೇನ್' ಚಿತ್ರ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವುದಾಗಿ ಆತ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಬಿಗಿಯಾದ ರೂಪಬಂಧ ಈತನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಅದನ್ನು ಕುತೂಹಲದ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಈತನ ಕೌಶಲ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು. ಈತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಡೀ ವಿವರ ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಹರಳುಗಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಟರನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈತನ ಚಾತುರ್ಯ ಕೂಡಾ ತುಂಬ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು.

●

೪೮. ದಿ ನೈಫ್ ಇನ್ ದಿ ವಾಟರ್
THE KNIFE IN THE WATER

ನೀರಿಗೆ ಬಿದ್ದ ಚೂರಿ

ಪೋಲಂಡ್/೧೯೬೨/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೯೪ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ರೊಮನ್ ಪೊಲನ್‌ಸ್ಕಿ

ಆಂದ್ರೆ ಹೆಸರಾದ ತರುಣ, ಕ್ರೀಡಾ ವರದಿಗಾರ. ಕ್ರಿಸ್ಟೀನ್ ಆತನ ಎಳೆಯ ಹೆಂಡತಿ. ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ, ಸರೋವರದಲ್ಲಿ ದೋಣಿಯ ಮೇಲೆ ವಾರಾಂತ್ಯದ ರಜೆ ಕಳೆಯುವುದೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಕಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಊರಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ,

ಊರುತಿರುಗಲು ಹೊರಟ (ಹಿಚ್ ಹೈಕಿಂಗ್) ಒಬ್ಬ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಇವರ ಕಾರ್ ನಿಲ್ಲಿಸಲು ತಟ್ಟನೆ ಅಡ್ಡಬರುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಅಪಘಾತ ತಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಆಂದ್ರೆ ಆವನ ಬಗ್ಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಸಿಟ್ಟಾದರೂ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಸರೋವರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಜೊತೆ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ ವಿಹಾರಕ್ಕೆ ಬರಲು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಂದ್ರೆ ದೋಣಿ ನಡೆಸುವುದರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಎಲ್ಲಾ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತ. ತನ್ನ ಕೌಶಲ ಮತ್ತು ತಾನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಆತನಿಗೆ ಹೆಮ್ಮೆ. ಹಾಗೆ ತನ್ನ ಕೌಶಲ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಏನೂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಎದುರು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸಲು ಸಣ್ಣವನನ್ನಾಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಮೇಣ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೂ ಅಸೂಯೆಗೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಆ ವಿಧ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಬಳಿ ಒಂದು ಒಳತಳ್ಳುವ ಚೂರಿ ಇದೆ. ಆಂದ್ರೆ ಅದನ್ನು ತಾನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸಿ ಒಮ್ಮೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯನ್ನು ತಳ್ಳಿದಾಗ, ಆತ ನೀರಿಗೆ ಬಿದ್ದು ಅದೃಶ್ಯನಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಈಜು ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದ ಆಂದ್ರೆ ಆತನಿಗೆ ಕಾತರದಿಂದ ಹುಡುಕಾಡಿ, ಕೊನೆಗೆ ಪೋಲಿಸರಿಗಾದರೂ ತಿಳಿಸೋಣವೆಂದು ದಡಕ್ಕೆ ಈಜಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೋ ಅವಿತುಕೊಂಡಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಹೊರಬರುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಮೈ ಪೂರ್ತಿ ಒದ್ದೆಯಾಗಿದೆ. ಕ್ರಿಸ್ಟೀನಾ ಆತನನ್ನು ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಪ್ರೀತಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಆ ಪ್ರೀತಿ ತತ್ಕಾಲೀನವೆಂದು ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಅನಂತರ ಕ್ರಿಸ್ಟೀನಾ ದಡಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತಾಳೆ; ಹುಡುಗ ವಾಪಸು ಬಂದುದನ್ನು ಗಂಡನಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗೇ—ಆ ಹುಡುಗನ ಪ್ರೀತಿಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಈಗ ಆಂದ್ರೆಗೆ ತನ್ನ ಅಲ್ಪತನದ ಬಗ್ಗೆ ನಾಚಿಕೆಯೂ ಹೆಂಡತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯವೂ ಉಂಟಾಗಿ, ಆತ ತೊಳಲಾಡುತ್ತಾನೆ. ಊರಿಗೆ ವಾಪಸಾಗಬೇಕಾದ ಕಾರ್ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಯುತ್ತ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ.

ತನ್ನ ಯಶಸ್ಸಿನ ಅಮಲಿನಲ್ಲಿ ಅಹಂಕಾರಿಯಾದ ಆಂದ್ರೆ, ಅವನ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿ ಸವಾಲಾಗುವ ಮುಗ್ಧ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಮತ್ತು ಮೊದಲು ತಟಸ್ಥವಾಗಿದ್ದು ಕಡೆಗೆ ತಾನೂ ಸಿಲುಕಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿಷ್ಕಪಟಿ ಕ್ರಿಸ್ಟೀನ್—ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಿಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಅಹಂಕಾರ ಅಸೂಯೆಗಳನ್ನು ಮೂರ್ತವಾಗಿಸಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಚಿತ್ರ ತನ್ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳದ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ತುಚ್ಛತೆಯನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳೂ (ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚೂರಿ), ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳೂ ವಾಸ್ತವದ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆಯಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ಥರದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಚೂರಿ, ನೀರು, ದೋಣಿ, ಕಾರು, ಹೆಣ್ಣು—ಎಲ್ಲವೂ ಅಸೂಯೆ ಅಹಂಕಾರಗಳ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಕಿಲ್ಬಿಷದ ಮೂರ್ತಸ್ವರೂಪ

ಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ ರೋಮನ್ ಪೊಲಾನ್‌ಸ್ಕಿ (ಜನನ : ೧೯೩೦) ಪೋಲಂಡಿನ ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ, ನಟನಾಗಿ ದುಡಿದು ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕಿಳಿದವ. KNIFE IN THE WATER ಈತನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಆತ ಕೆಲವು ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಗಮನಸೆಳೆದಿದ್ದ. KNIFE IN THE WATER ಪೋಲಂಡಿನ ಚಿತ್ರಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ತಿರುವೊಂದನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟಂಥ ಚಿತ್ರ. ೨ ನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರ ಆಂದ್ರೆ ವಾಯ್‌ದಾ ಮುಂತಾದವರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ 'ಪೋಲಿಷ್ ಸಂಪ್ರದಾಯ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಚಿತ್ರ ಚಳುವಳಿ ೬೦ ರ ದಶಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ತನಕವೂ ನಡೆದು ಬಂದಿತ್ತು. (ನೋಡಿ : ಆ್ಯಷಸ್ ಎಂಡ್ ಡಯಮಂಡ್ಸ್) ೧೯೬೧ ರಲ್ಲಿ ಬಿಡುಗಡೆಯಾದ ಪೊಲಾನ್‌ಸ್ಕಿಯ 'ನೈಫ್ ಇನ್ ದಿ ವಾಟರ್' ಪೋಲಂಡಿನಲ್ಲಿ 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ರೋಮನ್ ಪೊಲಾನ್‌ಸ್ಕಿ ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪೋಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಹಾಲಿವುಡ್ಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ. ಪೋಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸರ್ಕಾರದ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಅಗತ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಿಗಲಾರದೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಪೊಲಾನ್‌ಸ್ಕಿ ಪೋಲಂಡ್ ಬಿಟ್ಟ. ಆತನ ಆಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಲಿವುಡ್‌ನಿಂದಲೇ ಬಂದವು.

೪೯. ದಿ ರೆಡ್ ಡೆಸರ್ಟ್

THE RED DESERT

ಕೆಂಪು ಮರುಭೂಮಿ

ಇಟಲಿ–ಫ್ರಾನ್ಸ್/೧೯೬೪/ವರ್ಣ/೧೧೬ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಮೈಕೆಲೆಂಜಲೋ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ

ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಲು ತೊಡಗಿದ 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ, ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತಗೊಂಡ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿಯ ಕೃತಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನೂ, ಆತನ LA AVENTURA ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆ (ನೋಡಿ: ಲಾ ಅವೆಂಚುರಾ). ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಗತಿಯ ಧಾವಂತದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಆದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಸ್ಯೆ—ಆಂಟೋನಿಯೋನಿಯ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ವಸ್ತು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಚಿತ್ರ RED DESERT ನಲ್ಲಿ ಈ 'ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ' ತುಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಒಂದು ಉತ್ತರ ಹುಡುಕುವತ್ತ ಕೂಡಾ ಈ ಚಿತ್ರ ಆತನ ಹಿಂದಿನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಕೆಲವು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಚಿತ್ರ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿಯ ಮೊದಲ ವರ್ಣ ಚಿತ್ರ. ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತುಂಬ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸುವ ಮೂಲಕ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಗಳನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈ ಚಿತ್ರ ಅಭ್ಯಾಸಯೋಗ್ಯವಾದುದು.

RED DESERT ಚಿತ್ರದ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೀಗಿದೆ :

ಯುಗೋ ಎಂಬ ಇಂಜಿನಿಯರ್, ಆತನ ಹೆಂಡತಿ ಗಿಲಿಯಾನಾ, ಐದು ವರ್ಷದ ಮಗ ವ್ಯಾಲೇರಿಯೋ—ಇವರ ಕುಟುಂಬ ರ್‍ಯಾವೆನಾ ಎಂಬ ಕೈಗಾರಿಕಾ ನಗರದಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದೆ. ಕೊರ್‍ರ್ಯಾಡೋ ಎಂಬ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗಣಿ ಇಂಜಿನಿಯರ್ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೇ ರಿಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವ ತನ್ನ ಒಂದು ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಕೆಲಸಗಾರರನ್ನು ಒಟ್ಟು ಮಾಡಲು ಈ ಊರಿಗೆ ಭೇಟಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಯುಗೋನ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಸಮಯ ಹಿಂದೆ ಯುಗೋನ ಹೆಂಡತಿ ಗಿಲಿಯಾನಾಳಿಗೆ ಹಠಾತ್ ಮಾನ ಸಿಕ ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳಿರುವ ಈ ನಗರ, ಇನ್ನೂ ಇನ್ನೂ ತಲೆ ಎತ್ತುತ್ತಿರುವ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳು, ತನ್ನ ಗಂಡ—ಹೀಗೆ ಈ ಇಡೀ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಆಕೆ ರೋಸಿ ಹೋಗಿದ್ದಾಳೆ. ಇದು ಆಕೆಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಉಂಟುಮಾಡಿದೆ. ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಅತಿಥಿ ಕೊರ್‍ರ್ಯಾಡೋಗೆ ಯುಗೋ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುತ್ತ, ಆಕೆ ಈಗ ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಕಾರ್ ಅಪಘಾತದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿದ್ದಳೆಂದೂ, ದೈಹಿಕ ವಾಗಿ ಆಕೆಗೇನೂ ತೊಂದರೆಯಾಗದಿದ್ದರೂ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಉಂಟಾದ ಆಘಾತದಿಂದ ಆಕೆ ಇನ್ನೂ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂದೂ ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ, ಯುಗೋನ ಸಂಸಾರದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕೊರ್‍ಯಾಡೋನ ಸಂಬಂಧ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಆತ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸಮುದ್ರ ವಿಹಾರಕ್ಕೆ ಹೋಗು ತ್ತಾನೆ, ಗಿಲಿಯಾನಾ ತನ್ನ ಮಾನಸಿಕ ಸಮತೋಲನಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭಿ ಸುತ್ತಿರುವ ಅಂಗಡಿಗೆ ಭೇಟಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಕಾರ್ಮಿಕರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಲು ಹೋಗುವಾಗೊಮ್ಮೆ ಗಿಲಿಯಾನಾಳನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ—ಹೀಗೆ ಇವರ ನಿತ್ಯ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಈತನೂ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಗಿಲಿಯಾನಾಳ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಇನ್ನೂ ಗುಣವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಆಕೆ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡು ಯಥಾಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾಳೆ.

ಈ ಮಧ್ಯೆ, ಒಮ್ಮೆ ಯುಗೋ ಕಾರ್ಯನಿಮಿತ್ತ ಇನ್ನೊಂದು ಊರಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಮಗ ವ್ಯಾಲೇರಿಯೋಗೆ ಹಠಾತ್ ಬಾಲಗ್ರಹದಂಥ ರೋಗ ಬಡಿದುಬಿಡು ತ್ತದೆ. ಈ ರೋಗ ದೈಹಿಕವಾದ್ದಲ್ಲ, ಮಾನಸಿಕವೆಂದು ಗೊತ್ತಾದಾಗ ಗಿಲಿಯಾನಾ

ಮಗನಿಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಸಾಂತ್ವನ ನೀಡಲು ತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ. ವ್ಯಾಲೇರಿಯೋ ಗುಣ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ, ಒಂದು ದಿನ, ಯಾವುದೋ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಗಿಲಿಯಾನಾ ಕೊರ್ರ್ಯಾಡೋ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಹೋಟೆಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ಪರಸ್ಪರ ಕೂಡುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ, ಆಕೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ಯಾವುದೋ ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಭೇಟಿಯಾದ ಒಬ್ಬ ಟರ್ಕಿಷ್ ನಾವಿಕನೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ, ಪರಸ್ಪರ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೇ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾಳೆ.

ಕಡೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಆಕೆ ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಮಗನ ಕೈಹಿಡಿದು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ನೀಲಿ ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಏರುತ್ತಿರುವ ಹಳದಿ ಹೊಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಮಗ ಆ ಹೊಗೆ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣವಿರುವುದುಯಾಕೆಂದು ತಾಯಿಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿ ಅದು ವಿಷ ಎಂದುತ್ತರಿಸುತ್ತಾಳೆ. 'ಹಾಗಾದರೆ ಅದು ಹಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲವೆ?' ಕೇಳುತ್ತಾನೆ ಮಗ. 'ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಹಕ್ಕಿಗಳು ಅದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬದುಕುವುದನ್ನು ಕಲಿತಿವೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ಗಿಲಿಯಾನಾ.

ಆಂಟೋನಿಯೋನಿಯ ಹೆಚ್ಚು ಚಿತ್ರಗಳ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲೂ ನೀಟಾಗಿ ಹೆಣೆದ ಕಥೆಯಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಗಮನಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಆತ ಯಾವುದೋ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಕಥೆಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಕಲಾಕಾರನಲ್ಲ. ಆತ ಇತಿಹಾಸಕಾರ. ಕಾಲಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ 'ಪಳೆಯುಳಿಕೆ'ಗಳನ್ನು ಆತ ಹೆಕ್ಕಿ ಹೆಕ್ಕಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. RED DESERT ನಲ್ಲಿ ಆತ ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ 'ಪಳೆಯುಳಿಕೆ' ಗಳನ್ನು, ಇತಿಹಾಸದ ಆಕರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇತಿಹಾಸ ನಾವು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಷ್ಟೆ.

ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಕಾಣಿಸುವ ೨೦ ನೇ ಶತಮಾನದ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮುಖ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ—ತುಂಬ ಬಿರುಸಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು. ಕೈಗಾರಿಕೆ, ದಿನಬಳಕೆಯ ವಸ್ತುಗಳು, ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧನಗಳು—ಹೀಗೆ ಇಡೀ ಜೀವನಕ್ರಮ ದಿನ ದಿನಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇಂಥ ಧಾವಂತಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು, ಚೇತನ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಹಿಂದೆ ಜೋಲುತ್ತಿದೆ. ಹಕ್ಕಿಗಳು ಹಳದಿ ಹೊಗೆಯ ವಿಷವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹಾರಲು ಕಲಿತಹಾಗೆ ಮನುಷ್ಯನೂ ಈ ಬದಲಾದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಲಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇಂಥ 'ಹೊಂದಾಣಿಕೆ' ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಗಿಲಿಯಾನಾಳಿಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಆಕೆಯ ಮಗನಿಗೆ ಬಡಿಯುವ ಮಾನಸಿಕ ರೋಗ ಇವಳ ರೋಗದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ಮಗನಿಗೆ ಅನಾರೋಗ್ಯವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಬೇರೆಡೆ ಸೆಳೆಯಲು ಗಿಲಿಯಾನಾ ಹೇಳಿದ 'ಕೆಂಪು ಸಮುದ್ರ ತೀರ'ದ ಕಥೆ ಇದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಮರಳುಗಾಡಿನಂತೆ ಹಾಳು

ಬಿದ್ದ ಕೆಂಪು ಸಮುದ್ರ ತೀರದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳು ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಹೊಸ ಹಡಗೊಂದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ, ಹೊಸ ಹಕ್ಕಿ ಹಾಡುವುದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ—ಇಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಆಕೆ ಮೊದಲು ಆಶ್ಚರ್ಯಪಟ್ಟು ಆಮೇಲೆ ಸಹಜ ಎಂದು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ—ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಗಿಲಿಯಾನಾಳ ಕಥೆಯೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಗಿಲಿಯಾನಾ ತುದಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ—"ಆ ಹುಡುಗಿಗೆ ಒಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಆಗಿದ್ದು ಸಹಜ (ಆಕೆ ಹಡಗು ಕಂಡಿದ್ದು); ಆದರೆ ಎರಡು ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳೆಂದರೆ (ಹಡಗು ಮತ್ತು ಹಕ್ಕಿ) ಅದು ಸ್ವಲ್ಪ ಅತಿಯಾಯಿತು." ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಗಿಲಿಯಾನಾ ಈಗ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುವುದು ಸಹಜ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆಂದೂ ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ತನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಗಿಲಿಯಾನಾ ಸಫಲಳಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಬಗೆಹರಿದಹಾಗೆ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮುಗಿಸಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಆಕೆ ಮುಂದೊಂದು ದಿನ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಾಳೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ವಿಜ್ಞಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಜುಗುಪ್ಸೆಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಇದಕ್ಕೇ ಮನುಷ್ಯ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಾನೆಂಬ ಆಶಾಭಾವ ಅವನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. RED DESERT ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಯಂತ್ರಗಳು ತೆರೆಯಮೇಲೆ ಬೃಹದಾಕಾರವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನೇ ಆಕ್ರಮಿಸುವಂತೆ ಕಂಡರೂ, ಅವೇ ಒಂದು ಸುಂದರ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿವೆ. ಯಂತ್ರಯುಗದ ಹೊಸಜಗತ್ತಿನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಚಿಮಣಿಗಳು, ಕಟ್ಟಡಗಳು, ಯಂತ್ರಗಳು ಇವನ್ನೂ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಬಹುದೆಂದು ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

ಬಣ್ಣದ ಬಳಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈ ಚಿತ್ರ ಸ್ಮರಣೀಯವಾದದ್ದು. ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ ಆದ ಹಾಗೆ ಬಣ್ಣ ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಗ ಕೂಡಾ ಗೊಂದಲವಾಗಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತುಂಬುವುದೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬಣ್ಣದ ಚಿತ್ರಗಳು ಇಂದೂ ಬರುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ, ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಅಂಶವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಇದರಿಂದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಯಿತಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಬಣ್ಣಗಳೂ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಭಾವಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪೂರಕವಾದವು. RED DESERTನಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರದ ಮೊದಲ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ನೀಲಿ-ಬೂದು ಮಿಶ್ರಿತ ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ದೂರಚಿತ್ರ. ಚಿಮಣಿಯಿಂದ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದ ಹೊಗೆ. ಈ ಬೂದು ನೀಲಿಯಂಥ ಬಣ್ಣಗಳೇ ಕಾರ್ಖಾನೆಯನ್ನು, ಯಂತ್ರ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಾಣಿಸು

ವಾಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ಗಿಲಿಯಾನಾಳ ಕನಸು, ಆಕೆ ಹೇಳುವ ಕಥೆ—ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೊಳೆಯುವ ಹಳದಿ, ಕಿತ್ತಳೆ ಬಣ್ಣಗಳು ಹೆಚ್ಚಿವೆ. ಚಿತ್ರದ ಇನ್ನೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಗಿಲಿಯಾನಾ ಕೊರ್ರ್ಯಾಡೋನ ಹೋಟೆಲ್ ರೂಮಿಗೆ ಹೋದಾಗ, ರೂಮಿನ ಕೊಠಡಿಗಳು ಮಂದಬಣ್ಣಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಒದಗಿಸಿವೆ. ಆದರೆ, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕಿತ್ತಳೆ ಬಣ್ಣವಾಗಿ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಗಿಲಿಯಾನಾಳ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತ ಹೋಗುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ತುದಿಯಲ್ಲಿ, ಈ ಚಿತ್ರದ ನಾಯಕಿಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ ನಟಿ ಮೋನಿಕಾ ವಿಟ್ಟಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಲೇಬೇಕು. ಆಂಟೋನಿಯೋನಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೆಣ್ಣೇ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ. (ಈ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗಂಡಿನದೇ ಮೇಲುಗೈ ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಹೆಂಗಸರಿಗೇ ಬರುವುದು—ಎಂಬುದನ್ನು ಆಂಟೋನಿಯೋನಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ) ಹೆಣ್ಣನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಆತನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಇಟಲಿಯ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ರಂಗನಟಿ ಮೋನಿಕಾ ವಿಟ್ಟಿಯೇ ದೊರಕಿರುವುದು ತುಂಬ ಸಹಾಯವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಆಂಟೋನಿಯೋನಿಯೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

●

೫೦. ವುಮನ್ ಆಫ್ ದಿ ಡ್ಯೂನ್ಸ್
WOMAN OF THE DUNES

ಮರಳುಕೊಳ್ಳದ ಹೆಂಗಸು
ಜಪಾನ್/೧೯೬೪/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೨೭ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಹಿರೊಶಿ ತೆಶಿಗಹರ

ಜಪಾನ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕನ್ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಆಡಳಿತ ಮುಗಿದು ಹೊಸ ಮನ್ವಂತರ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ೧೯೫೦ ರ ದಶಕದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯೊಂದು ಮೂಡಿಕೊಂಡಿತು. ಈ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಮುಖ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಲ್ಲಿ, WOMAN OF THE DUNES ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದ ಹಿರೊಶಿ ತೆಶಿಗಹರ ಒಬ್ಬನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಜನವಿರಲವಾದ ಕಡಲದಂಡೆಯ ಮರಳು ಪ್ರದೇಶವೊಂದರಲ್ಲಿ, ಕೀಟಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಯುವಕನೊಬ್ಬ, ಕೀಟಗಳ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿ

ಸುತ್ತ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿರುವ ಆತನ ಕನಸೆಲ್ಲ, ತನ್ನ ಬೃಹತ್‌ನಗರ, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಅಲ್ಲಿ ತನಗೆ ದೊರಕಲಿರುವ ಪದವಿ, ಮುಂದೆ ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯೊಡನೆ ಮದುವೆ ಸಂಸಾರ— ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಕುರಿತು. ಒಂದು ದಿನ, ಜನರೇ ಅಪರೂಪವಾಗಿರುವ ಈ ಮರಳು ಹಾಸಿನಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿರುವ ಹಳ್ಳಿಯ ಕೆಲವು ಜನ ಬಂದು ಈತನನ್ನು ವಂಚಿಸುತ್ತಾರೆ; ಹತ್ತಿರದಲ್ಲೇ ಒಬ್ಬ ವಿಧವೆಯ ಮನೆ ಉಂಟೆಂದೂ ಅಲ್ಲಿ ಆತ ರಾತ್ರಿ ಕಳೆದು ಹೋಗಬಹುದೆಂದೂ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈತ ನಂಬಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅದೊಂದು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಬಾವಿಯ ಹಾಗಿರುವ, ಭಾರೀ ಆಳವಾದ ಮರಳಿನ ಕೊಳ್ಳ. ಅದರ ತಳದಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ಮನೆ. ಮನೆಯೆಂದರೆ ಮರದ ದಿಮ್ಮಿಗಳಿಂದ ಒರಟೊರಟಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಬಿಡಾರ. ಕೊಳ್ಳದೊಳಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಆಕೆಯ ಮನೆಯನ್ನು ಸೇರಲು ಒಂದು ಹಗ್ಗದ ಏಣಿ. ಅಂತೂ ಈತ ಸಂಜೆ ಅಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ಮರುದಿನ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಆತ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡಬೇಕು ಎನ್ನುವಾಗ, ಹಳ್ಳಿಗರು ಮಾಡಿದ ವಂಚನೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹಗ್ಗದ ಏಣಿ ಮಾಯವಾಗಿದೆ; ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹೋಗಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದ ಈತ ಆಕೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸೆರೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕೊಳ್ಳದ ಮರಳುಗೋಡೆಗಳನ್ನು ಏರಲು ಹೆಣಗಿ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ.

ಆ ಕೊಳ್ಳದ ಒಂಟಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ ವಿಧವೆ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಜನ ಸಂಚುಮಾಡಿ ಈಗ ಆಕೆಗೊಬ್ಬ ಜೊತೆಗಾರನನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕೊಳ್ಳದ ಸುತ್ತಣ ಮರಳುಗೋಡೆ ದಿನವಿಡೀ ಕುಸಿಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಮರಳಿನ ಮಳೆಗರೆಯುತ್ತಲೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಮನೆಯ ಒಳ ಹೊರಗೆ, ಮಾಡಿನಮೇಲೆ ಮರಳು ರಾಶಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿಧವೆಗೆ, ಕುಸಿಯುವ ಹಾಗೂ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಮುಸುಕುವ ಮರಳನ್ನು ಎತ್ತಿಹಾಕುವುದೇ ದಿನವಿಡೀ ಕೆಲಸ. ಮೇಲಿರುವ ಹಳ್ಳಿಯ ರಕ್ಷಣೆಗೂ ಇದು ಅಗತ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈಕೆ ಎತ್ತುವ ಮರಳಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಹೊಳಪಿನ ಚೂರುಗಳಿದ್ದು, ಅವಕ್ಕೆ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಬೆಲೆ ಸಿಗುತ್ತದೆಯಾದ ಕಾರಣ, ಹಳ್ಳಿಯವರು ಏತದ ಮುಖಾಂತರ ಮರಳನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಸಿಗುವ ಹೊಳಪಿನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮಾರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರೇ ಈಕೆಗೆ ನಿತ್ಯವೂ ಅಗತ್ಯವಾದ ಜೀವನಾವಶ್ಯಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹಗ್ಗದ ಮೂಲಕ ಇಳಿಸಿ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಸಿಹಿನೀರು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಯವರು ದೂರದಿಂದ ಸಿಹಿನೀರನ್ನು ಹೊತ್ತು ತರುತ್ತಾರೆ; ಅದನ್ನೇ ಆಕೆಗೂ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆಕೆ ಸಿಕ್ಕ ನೀರನ್ನು ಮಿತವ್ಯಯದಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹೀಗೆ, ಊರಿಗೂ ಆ ಕೊಳ್ಳದ ಮನೆಯ ವಿಧವೆಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಕೀಟಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಿಗೆ, ತಾನು ವಂಚಿತನಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಖಾಯಂ ಸೆರೆಯಾದೆನೆಂಬುದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಪಾರಾಗುವ ವಿಫಲ ಸಾಹಸಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ;

ಆಕೆಯ ಜತೆ ಜಗಳವಾಡುತ್ತಾನೆ, ಆಕೆಯನ್ನು ಹಿಂಸಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಕ್ರಮೇಣ, ಅಲ್ಲಿನ ಬದುಕಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಮರಳು ತೋಡುವ ಆಕೆಯ ನಿತ್ಯದ ಸತತ ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ಈತನೂ ನೆರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಕಾಣ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೆ, ಆಕೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ಗಂಡನಿದ್ದನೆಂದೂ ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಉಂಟಾದ ಮರಳಿನ ಕುಸಿತದಲ್ಲಿ ಆತ ಸತ್ತು ಈಕೆ ಏಕಾಂಗಿಯಾದಳೆಂದೂ ಆಕೆಯೇ ತನ್ನ ಕಥೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಈತ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಲೈಂಗಿಕ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಇವರಿಬ್ಬರ ಬದುಕು ಮೇಲಿರುವ ಹಳ್ಳಿಗರಿಗೆ ಒಂದು ಮೋಜು. ಈತನಿಗೆ, ಒಮ್ಮೆ ಕೊಳ್ಳದಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಕಂಡುಬರಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಡುತ್ತೇವೆ ಎಂಬ ಆಸೆತೋರಿಸಿ, ಈತ ಆ ವಿಧವೆಯ ಜೊತೆ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಲೈಂಗಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಾರೆ; ತಾವೆಲ್ಲ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಪಾಶ ವೀಯ ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಕಾಣಬೇಕೆಂಬ ಆತನ ಕನಸು ಕೂಡ ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅವರಿಗೆ ಸೆರೆಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೊಳ್ಳದ ಬದುಕು ಆತನನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕೀಟಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತ ಆತ, ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಕೀಟಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಬಿಸಾಡು ತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ದಿನ ಅಲ್ಲಿ ಹಾರಿ ಬಂದ ಕಾಗೆಯಿಂದ ಸೂಚನೆ ಪಡೆದು, ಆ ಕೊಳ್ಳ ದಲ್ಲಿ ಸಿಹಿನೀರಿನ ಸೆಲೆಯಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಾವಿ ತೋಡಿ ಅದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ವಿಧವೆ ಬಸುರಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಒಂದು ದಿನ ಆಕೆ, ಬಸಿರಲ್ಲಿ ನೋವು ಕಾಣಿಸಿ ನರಳತೊಡಗಿದಾಗ, ಹಳ್ಳಿಯ ಜನ ಆಕೆಯನ್ನು ಮೇಲಕ್ಕೆ ವೈದ್ಯರಲ್ಲಿಗೆ ಒಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. ಹೋಗುವಾಗ, ಮೇಲಕ್ಕೇರುವ ಏಣಿಯನ್ನು ತೆಗೆಯಲು ಮರೆತು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈಗ, ಈತನಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಂಬಲವಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲೇ ಇದ್ದು ಸಿಹಿನೀರಿನ ಸೆಲೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ತನ್ನ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತ ಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ........

ಏಳು ವರ್ಷಗಳ ಅನಂತರ, ಆತನ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ನಗರದಲ್ಲಿ, ಪತ್ರಿಕೆ ಯೊಂದರಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಯುವಕ ಕೀಟ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಏಳು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕಾಣೆಯಾಗಿದ್ದು ಸುದ್ದಿಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಥೆಯಿದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ವಾತಾವರಣ ಹಾಗೂ ಬದುಕಿನ ವಿಲಕ್ಷಣ ಗಹನತೆಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಮರಳು ಹಾಸು, ಮರಳು ಗೋಡೆ, ಮರಳು

ಕುಸಿತ, ಮರಳು ಸಿಂಚನ—ತುಂಬಿಕೊಂಡಿವೆ· ಕೆಮೆರಾ, ಇಡೀ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮರಳಿನ ಶಯ್ಯೆ (TEXTURE) ಯಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾದ ವಿಲಕ್ಷಣ-ಸುಂದರ ಚಿತ್ರ ಪ್ರಬಂಧವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಸುತ್ತುವರಿದು ಬೆದರಿಸುವ ಮರಳಿನ ಮಧ್ಯೆ ಅತ್ಯನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಿ ಬದುಕಬೇಕಾದ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಈ ಕಥೆ, ತೀವ್ರವೂ ಅತ್ಯಂತ ವಿಲಕ್ಷಣವೂ ಗಾಢ ಗಹನವೂ ಆದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಜೊತೆ, ಸೆಣೆಸಿ ಬದುಕಬೇಕಾದ ಮನುಷ್ಯ, ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುವುದನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು, ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಬದುಕುವ ಮೂಲಕವೇ ಅಂಥದೊಂದು ಕಾಯಕದ ಮೂಲಕವೇ ಮೋಕ್ಷ ಕಾಣಬೇಕು—ಇಂಥ ಮಾನವ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಈ ಚಿತ್ರ, ಒಂದು ಕಥಾಪ್ರತಿಮೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ—ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಪದವಿಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳ ಆಧುನಿಕ ವೈಭವದ ಬದುಕಿನಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಈತ, ಸಿಸಿಫಸ್‌ನ ಪುರಾಣದಂತೆ, ದಿನವೂ ಮರಳು ಬಗೆಯುವ ವ್ಯರ್ಥ ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿನ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿನ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಬದುಕಿನ, ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಈ ಚಿತ್ರ, 'ಟಾಓ' ಎಂಬ ಜಪಾನಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪಂಥದ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಕಥಾರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬನ ಭಾವನೆ. 'ಟಾಓ' ಎಂದರೆ ಧರ್ಮ ಎಂದು ಅರ್ಥ ; ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಮೋಕ್ಷ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಇರುವ ದಾರಿ ಅದೊಂದೇ ; ಅಸಾಧ್ಯ ಅನಗತ್ಯಗಳಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸಿದರೆ ಸಿಗುವುದು ನೋವು ಮಾತ್ರ ; ಇರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಅದರ ಜೊತೆ ಲೇಶಮಾತ್ರವೂ ಘರ್ಷಣೆಯಿಲ್ಲದೆ ಹೊಂದಿ ಬದುಕುವುದರಲ್ಲೇ ಮನುಷ್ಯ ಮೋಕ್ಷ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು—ಎಂಬ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಈ ಚಿತ್ರ ರಚಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಆ ವಿಮರ್ಶಕ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಚಿತ್ರದ ಅರ್ಥತತ್ವಗಳು ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ಮರಳನ್ನೇ ಕೆತ್ತಿಕೆತ್ತಿ ರೂಪಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಕೊಡುವ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು.

ಇದರ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ ಹಿರೊಶಿ ತೆಶಿಗಹರ (೧೯೨೭-) ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಿತು ಸಿನೆಮಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದವನು. ಮೊದಲಿಗೆ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡು, ೧೯೬೧ ರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸ್ವತಂತ್ರ ಚಿತ್ರ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿ ಸ್ವಂತಚಿತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತರಮ್ಯಗಳ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸಿದ್ದೆಂದು ಆತ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಆತನ ಮೊದಲ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚಿತ್ರ PITFALL (೧೯೬೨) ಕೂಡ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ವಿಲಕ್ಷಣವಾದದ್ದು. WOMAN OF THE DUNES ಆತನಿಗೆ ವಿಶ್ವಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು.

೪೧. ಬಾಲ್ಥಜಾರ್

BALTHAZAR

ಫ್ರಾನ್ಸ್/೧೯೬೬/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೯೫ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ರಾಬರ್ಟ್ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್

ರಾಬರ್ಟ್ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್‌ನ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳು, ಆತ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲ ಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು—'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲೇ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್, ತ್ರೂಫೋ ಗೊದಾರ್ದ್‌ರಿಗಿಂತ ಬರ್ಗ್‌ಮನ್ ಬುನುಯೆಲ್‌ರಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹೋಲಿಕೆ ಕೂಡಾ ತುಂಬ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು ; ಬರ್ಗ್‌ಮನ್–ಬುನುಯೆಲ್–ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ ಪರಸ್ಪರ ತುಂಬ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

೧೯೦೭ ರಲ್ಲಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ರಾಬರ್ಟ್ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಕ್ಲಾಸಿಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ. ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ ಒಳ್ಳೆಯ ಪೇಂಟರ್ ಕೂಡಾ ಹೌದು, ಮೊದಮೊದಲು ಚಿತ್ರಕಥೆ ಬರೆಯಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರರಂಗಕ್ಕಿಳಿದು ೧೯೩೪ ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ.

೧೯೫೦ ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ THE DIARY OF A COUNTRY PRIEST ಆತನ ಮೊದಲ ಮಹತ್‌ಕೃತಿ. ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾದ, ಎಂದೆಂದೂ ಗುಣವಾಗದ ಒಂದು ರೋಗದಿಂದ ನರಳುತ್ತಿರುವ ಒಬ್ಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಪಾದ್ರಿಯ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ನೋವಿನಿಂದಲೇ ಮನುಷ್ಯ ಶುದ್ಧನಾಗುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು ; ಬದುಕು ಇಂಥ ನೋವೇ ಸರಿ—ಎಂಬ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಈ ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಡೈರಿ ಆಫ್ ಎ ಕಂಟ್ರಿ ಪ್ರೀಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರದ ನಂತರ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ ೧೯೫೬ ರಲ್ಲಿ A MAN ESCAPED ಎಂಬ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ೧೯೫೯ ರಲ್ಲಿ PICKPOCKET ಎಂಬ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ತಯಾರಿಸಿದ. A MAN ESCAPED ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಜೈಲು ಖೈದಿಯೊಬ್ಬನ ಕಥೆ. ಚಮಚದಿಂದ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಕೆರೆದು ಕೆರೆದು ಪಲಾಯನ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ಈ ಖೈದಿ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. PICKPOCKET ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಒಬ್ಬ ಯುವಕ ಕಿಸೆಗಳ್ಳನಾಗಿ ತನ್ನ ಕೈಚಳಕ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಕಥೆಯಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕಥೆಗಳೂ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನಿಷ್ಟಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಾಗೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ, 'ನಿಯೋರಿಯಲಿಸ್ಟ್' ಚಿತ್ರಗಳ ಹಾಗೆ ಸಮಾಜದ ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲೇ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಖೈದಿಯಾಗಲಿ, ಕಿಸೆಗಳ್ಳನಾಗಲೀ—ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಈ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತದೆ; ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಆತನೂ

ಮನುಷ್ಯನೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಯಾಕೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಾನೆ—ಇಂಥ ದಿಕ್ಕುಗಳಿಂದ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ ನೋಡುತ್ತಾನೆ.

ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್‌ನ ಇಂಥ ಶೈಲಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ THE TRAIL OF JOAN OF ARC (೧೯೬೨) ಚಿತ್ರ. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಾರ್ಲ್ ಡ್ರೇಯರ್ ತಯಾರಿಸಿದ THE PASSION OF JOAN OF ARC ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು (ನೋಡಿ : ಪ್ಯಾಷನ್ ಆಫ್ ಜೋನ್ ಆಫ್ ಆರ್ಕ್). ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿ ಹುತಾತ್ಮಳಾದ ಜೋನ್‌ಳ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಈ ಎರಡೂ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಹೇಳಿದರೂ ಅವು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ರೀತಿ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಡ್ರೇಯರನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಜೋನ್‌ಳ ಕಥೆಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಪರಿಶುದ್ಧ ಚೇತನ—ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಹೋರಾಟ ಎಂದು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್‌ನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಜೋನ್ ತನ್ನ ಮೇಲಾಗುವ ದೈಹಿಕ-ಮಾನಸಿಕ ಹಿಂಸೆಗಳಿಂದ ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ಶುದ್ಧಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಪರಿಪೂರ್ಣಳಾಗುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಡ್ರೇಯರ್‌ನ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆ ಮನುಷ್ಯ ಚೇತನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸವಾಲು ; ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್‌ನಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದು. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ, ಈ ಹಿಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಬೆಂದು ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ಶುದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು—ಇಂಥ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧಾರ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್‌ನಿಗಿದೆ. ಡೈರಿ ಆಫ್ ದಿ ಕಂಟ್ರಿ ಪ್ರೀಸ್ಟ್ ನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಇಂಥ ದೃಷ್ಟಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ.

ಬಾಲ್ಥಜಾರ್ ಒಂದು ಕತ್ತೆಯ ಹೆಸರು. ಈ ಕತ್ತೆಯ ಹುಟ್ಟಿನೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ಚಿತ್ರ, ಆ ಕತ್ತೆಯ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಆ ಕತ್ತೆಯ ಜಗತ್ತೇ ಈ ಚಿತ್ರದ ಪಾತ್ರಗಳು. ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಫ್ರೆಂಚ್ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಆ ಕತ್ತೆ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಮೇರಿ ಎಂಬ ಹುಡುಗಿ ಅದನ್ನು ಸಾಕಲು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಯ ತಂದೆ ಆತನ ಸ್ನೇಹಿತನೊಬ್ಬನ ಎಸ್ಟೇಟಿನ ಉಸ್ತುವಾರಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇರೊಂದು ಊರಿಗೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭ ಒದಗಿದಾಗ, ಮೇರಿ ಈ ಕತ್ತೆಯ ಮರಿಯಿಂದ ದೂರಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಊರಿಗೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಿದ ಮೇರಿಯನ್ನು ಆಕೆಯ ತಂದೆಯ ಸ್ನೇಹಿತನ ಮಗ ಜಾಕ್ಸ್ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಆತನ ನಯವಾದ ಪ್ರೀತಿಗೆ ಇಷ್ಟಪಡದ ಮೇರಿ ಗೆರಾಲ್ಡ್ ಎಂಬ ಹಿಂಸ್ರಮನೋಭಾವದ ಯುವಕನ ಸಹವಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ, ಬಾಲ್ಥಜಾರ್‌ನ್ನು ಅದೇ ಊರಿನ ಅಗಸ ತಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಅಗಸನ ಬಟ್ಟೆ ಒಯ್ಯಲು ಕತ್ತೆ ದುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಗೆರಾಲ್ಡ್ ಆ ಅಗಸನ ಸಹಾಯಕ. ಆತ ಬಟ್ಟೆ ಸಾಗಿಸುವಾಗೆಲ್ಲ ಕತ್ತೆಗೆ ಹೊಡೆದು ಬಡಿದು ಹಿಂಸೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬಾಲ್ಥಜಾರ್ ಕಾಯಿಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಉಪಯೋಗವಿಲ್ಲದ ಅದನ್ನು ಕೊಂದುಬಿಡುವುದೆಂದು ಅಗಸ ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಾಗ, ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ

ಅರ್ನಾಲ್ಡ್ ಎಂಬ ಯುವಕ ಬಂದು ಆ ಕತ್ತೆಯನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಕತ್ತೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರವಾಸಿಗರನ್ನು ಕೂರಿಸಿ ಸ್ಥಳದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುವ ಅರ್ನಾಲ್ಡ್ ಒಳ್ಳೆಯವನೇನೋ ನಿಜ; ಆದರೆ ಅವನ ಸ್ವ-ಇಚ್ಛೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ಆತ ಕುಡಿದುಬಿಟ್ಟಾಗ ಕತ್ತೆಗೆ ಸಿಕ್ಕಾ ಪಟ್ಟೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಕತ್ತೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಅಲೆ ಯುತ್ತಿದ್ದ ಅದನ್ನು ಸರ್ಕಸ್ ಕಂಪೆನಿಯವರು ಹಿಡಿದು ಕಂಪೆನಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ, ಮೇರಿಯ ತಂದೆಗೂ ಆತನ ಸ್ನೇಹಿತನಿಗೂ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಬಂದು ಅವರು ಕೋರ್ಟ್ ಕಟ್ಟೆ ಹತ್ತುತ್ತಾರೆ.

....ಹೀಗೇ ಮುಂದುವರೆದ ಚಿತ್ರ ಇವರೆಲ್ಲರ ಸಾವಿನೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಕತ್ತೆಗೆ ಬಡಿದು ಅದನ್ನು ಓಡಿಸಿದ ಅರ್ನಾಲ್ಡ್‌ನ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೋ ಅನಾಮಧೇಯ ಕೊಲೆ ಪ್ರಕರಣ ತಗಲಿಕೊಂಡು ಆತ ಸಾಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ನೇಹಿತನೊಂದಿಗೆ ಕೋರ್ಟ್ ವ್ಯಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೋತ ಮೇರಿಯ ತಂದೆ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಬೀದಿ ಪಾಲಾದ ಮೇರಿ ಗೇರಾಲ್ಡ್‌ನ ಗುಂಪಿನವರಿಂದ ಬಲಾತ್ಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ತುದಿಗೆ, ಗೆರಾಲ್ಡ್ ಬಾಲ್ಥಜಾರ್‌ನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಹಿಡಿದುತಂದು ತನ್ನ ಕಳ್ಳಸಾಗಣೆ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಗಡಿ ಕಾವಲು ಪಡೆಯವರ ಗುಂಡು ಬಿದ್ದು ಬಾಲ್ಥಜಾರ್‌ಗೆ ಗಾಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಗುಡ್ಡದ ತಲೆಯಲ್ಲಿ, ಮೇಯುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಕುರಿ ಹಿಂಡಿನ ಸಮೀಪ, ಬಾಲ್ಥಜಾರ್ ಕೊನೆ ಉಸಿರೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಇಷ್ಟು ಸರಳವಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ—ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಗೋಳಿನ ಕಥೆಯಾಗಿಯೂ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ ಇದನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಲ್ಲ. ಸದ್ಗುಣಿಯಾದ ಜಾಕ್ಸ್‌ನಂತಹ ಪ್ರೀತಿಸುವಾತ ಇದ್ದರೂ ಮೇರಿ ಗೆರಾಲ್ಡ್‌ನಂತಹ ಹಿಂಸಾಕಾಮಿಗೆ ಒಲಿಯುವುದು, ಕತ್ತೆಯನ್ನು ಅಗಸನಿಂದ ಒಯ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಜೀವದಾನ ಮಾಡಿದ ಅರ್ನಾಲ್ಡ್‌ನೇ ಅದಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನುಮುರಿ ಬಡಿಯುವುದು, ಗೆರಾಲ್ಡ್ ಬಾಲ್ಥಜಾರ್‌ಗೆ ಹಿಂಸೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಆಮೇಲೆ ಸರ್ಕಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಗೆರಾಲ್ಡ್‌ನನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಬಾಲ್ಥಜಾರ್ ಅವನ ಸಮೀಪ ಬಂದು ಪ್ರೀತಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದು—ಈ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸರಳವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳು ಗಹನ ವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಥೆ ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪಿನ ಮಿಶ್ರಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಎಲ್ಲ ನೇಸಲು ಗಳಿಗೂ ಸಮ್ಮೇಳಗೊಂಡ ಒಂದು ಚಿತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಥೆಯನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಇಂಥ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ ತುಂಬ ಸಿನಿಮೀಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಚಿತ್ರದ ಎರಡು ಸನ್ನಿವೇಶ ಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಒಂದು, ಕತ್ತೆಯನ್ನು ಒಯ್ದ ಅರ್ನಾಲ್ಡ್ ಇನ್ನೆಂದೂ ಕುಡಿ ಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಆಣೆ ಹಾಕುವುದು; ಆದರೆ ಮರುದಿನವೇ ಹೆಂಡದಂಗಡಿಗೆ ಹೋಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಹೆಂಡದಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ನಾವು ಅರ್ನಾಲ್ಡ್‌ನ ಧ್ವನಿ ಹೆಂಡವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿರುವ ಶಬ್ದ ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ, ತುಂಬಿದ ಹೆಂಡದ ಗ್ಲಾಸು

ಹಿಡಿದ ಆತನ ಕೈಯ ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಕೈ ಗ್ಲಾಸನ್ನು ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹೊರಗೊಯ್ದು ಖಾಲಿಮಾಡಿ ತಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಈ 'ಕ್ರಿಯೆ' ಯನ್ನು ತೀರ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ ಆರ್ನಾಲ್ಡ್‌ನ ಮೈ-ಮನದ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ— ಮೇರಿ ಗೆರಾಲ್ಡ್‌ಗೆ ಒಲಿಯುವ ಸಂದರ್ಭದ್ದು. ಕತ್ತೆಯೊಂದಿಗೆ ಚೆಲ್ಲಾಟವಾಡುತ್ತಿರುವ ಮೇರಿ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಗೆರಾಲ್ಡ್ ಬಂದು ಕೂತ ಶಬ್ದ ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಮುಂದಿನ ಚಿತ್ರಿಕೆ ಮೇರಿ ಬೆಂಚಿನ ಮೇಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಕೈಯ ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರ. ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಗೆರಾಲ್ಡ್‌ನ ಕೈ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ; ಗೆರಾಲ್ಡ್‌ನ ಕೈ ಆಕೆಯ ಕೈಗೆ ಮುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಆಕೆ ಓಡಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಮನಸ್ಸಿನಾಳದಲ್ಲಿ ಆತನನ್ನು ಬಯಸುವ, ಆದರೆ ಹೊರಗೆಲ್ಲೊ ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಪಡುವ ಮೇರಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಘರ್ಷಣೆ ಇಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತ ವಾಗಿದೆ. (ಮೇರಿ-ಗೆರಾಲ್ಡ್ ಕೂಡುವ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲೂ ಅವರ ಕೈ-ಕಾಲುಗಳ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಸರಣಿಯನ್ನೇ ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ.)

'ಬಾಲ್ಥಜಾರ್' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ಕತ್ತೆ ಬರೀ ಒಂದು ಸಂಕೇತವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಒಂದು ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರ ಕೂಡಾ ಹೌದು. (ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್‌ನ ಕತ್ತೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಟಿಸಿದೆ ಎಂಬುದು ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.) ಈ ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನೂ ಕಂಡ ಪಾತ್ರ—ಬಾಲ್ಥಜಾರ್. ಈ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಎಲ್ಲ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು—ಹಿಂಸೆ, ಕಾಮ, ಪ್ರೀತಿ, ಆಸೆ—ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಾಲ್ಥಜಾರ್ ಕಂಡಿದೆ ಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಸ್ವತಃ ಅನುಭವಿಸಿದೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಟ್ಟವರು-ಒಳ್ಳೆಯವರು ಎಂಬ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲರೊಡನೆಯೂ ಬಾಲ್ಥಜಾರ್ ಬದುಕಿದೆ. ತನ್ನನ್ನು ಹಿಂಸಿಸುವ ಗೆರಾಲ್ಡ್‌ನನ್ನೇ ಈ ಕತ್ತೆ ಪ್ರೀತಿಸಿದೆ. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಾವಿನ ತನಕ ಪೂರ್ಣ ಜೀವ ನ್ಮುಕ್ತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಚಿತ್ರದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ—ಗುಡ್ಡದ ತಲೆ ಯಲ್ಲಿ ಕುರಿ ಹಿಂಡಿನ ಸಮೀಪ (ಬೈಬಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಕುರಿ ಮಾನವೀಯತೆ-ಮುಗ್ಧತೆಯ ಸಂಕೇತವೆಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು.) ಅದು ಕೊನೆಯುಸಿರೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ತುಂಬ ಒಂಟಿಯಾಗಿ, ನೋವಿನಿಂದ, ಆದರೆ ತುಂಬ ಶಾಂತವಾಗಿ ಬಾಲ್ಥಜಾರ್ ಸಾಯುತ್ತದೆ.

ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್‌ನ ಚಿತ್ರದ 'ಕಥಾವಸ್ತು' ಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ—ಕಿಸೆಗಳ್ಳನ ವೃತ್ತಾಂತ, ಜೈಲುಖೈದಿಯ ಪರಾರಿಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಮತ್ತು ಬಾಲ್ಥಜಾರ್-ಮೇರಿಯರ ಕಥೆ ಕೂಡಾ—ಅವು 'ನಿಯೋರಿಯಲಿಸ್ಟ್' ಚಿತ್ರದ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಸೈಕಲ್ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯ ಕಥೆಗೂ, (ನೋಡಿ : ಬೈಸಿಕಲ್ ಥೀವ್ಸ್) ಒಬ್ಬ ರಾಕ್ಷಸ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಮುಗ್ಧ ಹಸುಳೆಯ ಕಥೆಗೂ, (ನೋಡಿ: ಲಾ ಸ್ಟ್ರಾಡಾ)—ಮೇಲಿನ ಕಥೆಗಳಿಗೂ 'ಕಥಾವಸ್ತು'ವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಂಥ ಭಿನ್ನತೆ

ಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವನ್ನು ಚಿತ್ರವಾಗಿಸುವಾಗ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ 'ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣ'ಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಬಹಿರ್ವ್ಯಾಪಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನಿಷ್ಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳಮನಸ್ಸನ್ನು ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ನೋಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ ಮಾಡುವುದು— ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಗೂಢತೆಗಳ ಅನಾವರಣವಷ್ಟೆ. ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಯಾವುದೇ ತತ್ವ ಹೊರಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ "ಆತನ ಪಾತ್ರಗಳು ದೇವರಿದ್ದ ಹಾಗೆ. ತಮ್ಮ ಮೂಲಭೂತವಾದ ನಿಗೂಢತೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚೇನನ್ನೂ ಅವು ಹೊರಗೆಡಹುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಎಷ್ಟು ನೋಡಿದರೂ ನಮಗೆ ಬೇಸರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಅವು ಇನ್ನೂ ಇನ್ನೂ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗುತ್ತವೆ. ಬೈಬಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಅದನ್ನು ಎಷ್ಟು ತಿಂದರೂ ಹಸಿವು ಅಡಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟು ಕುಡಿದರೂ ಆಸರು ಕಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ."

೫೨. ದ ರೌಂಡ್ ಅಪ್

THE ROUND UP

ಸುತ್ತಾಸೆರೆ

ಹಂಗೆರಿ/೧೯೬೫/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೯೪ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶಕ : ಮಿಕ್ಲೋಸ್ ಯಾನ್‌ಸ್ಕೊ

ಅನೇಕ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಹಾಗೇ (ಉದಾ : ಪೋಲೆಂಡ್) ಹಂಗೆರಿಯಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ನಂತರ ಚಲನಚಿತ್ರ ಉದ್ಯಮ ಸರ್ಕಾರದ ಅಧೀನಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಆದರೆ, ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಮಾದರಿಯ ಕಪಿಮುಷ್ಟಿಯ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ, ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ದೊರಕದೆ ಹೋಗಿದ್ದರಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಐವತ್ತರ ದಶಕದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕೆಲವೇ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪೈಕಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಹೆಸರು ಜೋಲ್ಟಾನ್ ಫ್ಯಾಬ್ರಿ. (ನೋಡಿ: ಟೂ ಹಾಫ್‌ಟೈಮ್ಸ್ ಇನ್ ಎ ಹೆಲ್). ೫೦ರ ದಶಕದ ತುದಿತುದಿಗೆ, ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ 'ಹೊಸಅಲೆ'ಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಹಂಗರಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ 'ನಿಯೋರಿಯಲಿಸ್ಟ್' ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದವು.

೬೦ರ ದಶಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ಹಂಗೇರಿಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸ ಕುಂಠಿತ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದು ಅಲ್ಲಿನ ಸರ್ಕಾರದ ಗಮನಕ್ಕೂ ಬಂತು. ಆಗ ಸರ್ಕಾರ, ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಪುನಶ್ಚೇತನ ಕೊಡಲು ಕೆಲವು ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಂಡಿತು. ಅಲ್ಲಿನ ಫಿಲ್ಮ್ ಅಕಾಡೆಮಿಯನ್ನು ಪುನರ್ರಚಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಯುವಅಧ್ಯಾಪಕರುಗಳನ್ನು ನೇಮಿಸಲಾಯಿತು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ (೧೯೬೧) ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡ 'ಬೆಲಾ ಬಾಲಾಸ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋ' ಹೊಸ ಯುವನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಅವಕಾಶ ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಜೊತೆಗೆ ಸರ್ಕಾರದ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಈಚಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ, ಯಾವ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿಲ್ಲದೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ದೊರೆಯಿತು. ಖ್ಯಾತ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಜಾರ್ಜ್ ಲೂಕಾಕ್ಸ್ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ 'ತಮ್ಮನ್ನೇ ತಾವು ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆ' ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಯುವ ಹಂಗೇರಿಯನ್ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮನಗಂಡರು.

ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಿಳಿದ ಯುವ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಚಿತ್ರಗಳೇ ಹಂಗೇರಿಯನ್ 'ಹೊಸಅಲೆ' ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ಹೊಸಅಲೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಮಿಕ್ಲೋಸ್ ಯಾನ್‌ಸ್ಕೊ ಮತ್ತು ಆಂದ್ರಾ ಕೊವ್ಯಾಕ್ಸ್ ಪ್ರಮುಖರು. ಇದೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ಯುವ ನಿರ್ದೇಶಕರು—ಇಸ್ತ್‌ವಾನ್ ಗಾಲ್, ಇಸ್ತ್‌ವಾನ್ ಸಾಬೋ ಮುಂತಾದವರು.

ಮಿಕ್ಲೋಸ್ ಯಾನ್‌ಸ್ಕೋ ಈ ಹಂಗೇರಿಯನ್ 'ಹೊಸಅಲೆ'ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪೈಕಿ ಹಿರಿಯ. ೧೯೫೨ ರಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಯಾನ್‌ಸ್ಕೋ ೧೯೬೫ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಹಾಕೃತಿ THE ROUND-UP ನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ. ತೀರ ದೀರ್ಘಾವಧಿಯ (ಸುಮಾರು ಹನ್ನೆರಡು ನಿಮಿಷಗಳ ತನಕ) ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವ ಯಾನ್‌ಸ್ಕೋನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಶೈಲಿ ಈ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. THE SILENCE AND THE CRY (೧೯೬೮), CONFRONTATION (೧೯೬೮), AGNUS DEI (೧೯೭೧) ಮತ್ತು RED PSALM (೧೯೭೨) ಆತನ ಆಮೇಲಿನ ಮುಖ್ಯಚಿತ್ರಗಳು.

'ರೌಂಡ್ ಅಪ್' ಚಿತ್ರದ ಪರಿಸರ ಒಂದು ಜೈಲು. ತೀರ ವಿಸ್ತಾರವಾದ, ಕಣ್ಣಳತೆಯಾಚೆಗೂ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ, ನಿರ್ಜನವಾದ ಬರಡು ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಆ ಜೈಲು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದೆ. ಆ ಜೈಲಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಪುಟಗೋಸಿ ಖೈದಿಗಳು. ಆದರೆ, ಅವರ ನಡುವೆ ಭೂಗತ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಮುಖಂಡ ಸ್ಯಾಂಡೋ ರೋಜಾ ಎಂಬುವವನ ಜನರೂ ಇದ್ದಾರೆಂಬುದು ಪೋಲೀಸರ ಗುಮಾನಿ. ಅವರನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆಯಲು ಅವರು ತುಂಬ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಕ್ರೂರ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಈಚೆಗೆ ಕೊಲೆಯಾದ ದನಕಾಯುವವನ ಪ್ರಕರಣದ ಎಳೆಹಿಡಿದು

ಪೋಲೀಸರು ಹುಡುಕಾಟ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ ದನಕಾಯುವವನ ಇಬ್ಬರು ಸಂಬಂಧಿಕರನ್ನು ಕರೆತಂದು ದನಕಾಯುವವನನ್ನು ಕೊಂದ ಆಸಾಮಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಗೇಯ್ದ್ದಾರ್ ಎಂಬುವವನನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ಪೋಲೀಸರು ಗೇಯ್ದ್ದಾರನನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಅವನಿಗೆ ಒಂದು ಆಸೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವನು ಎಷ್ಟು ಜನರನ್ನು ಕೊಂದಿದ್ದಾನೋ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದಾದರೂ ಹೆಚ್ಚು ಕೊಲೆಮಾಡಿರುವ ಯಾವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೆ ಅವನನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಳಿಸುವುದಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಭರವಸೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಪೋಲೀಸರ ಆಮಿಷಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದ ಗೇಯ್ದ್ದಾರ್ ಇಡೀ ಜೈಲನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿ ಬ್ಯಾರಕ್ಕಿನೆದುರೂ ಹೋಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡಿ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಪೋಲೀಸರಿಗೆ ತೋರಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಪೋಲೀಸರು ಇವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕೆನ್ನುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪರಾರಿಯಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಸೋತು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಗೇಯ್ದ್ದಾರನ ಹುಡುಕಾಟ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಬಾರಿ ಗೇಯ್ದ್ದಾರ್ ವೆಜೆಕಾ ಎಂಬ ಖೈದಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದು ಕುಖ್ಯಾತ ಕೊಲೆಗಾರ ವೆಜೆಕಾ ಎಂದರೆ ಇವನೇ ಎಂದು ಪೋಲೀಸರಿಗೆ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಪೋಲೀಸರು ವೆಜೆಕಾನನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅವನೇ ವೆಜೆಕಾ ಹೌದೆ ಎಂದು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು, ಆತನ ಹಳೆಯ ಪ್ರಿಯತಮೆಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ತಂದು ಅವಳನ್ನು ಬೆತ್ತಲೆಮಾಡಿ ಇವನೆದುರಿಗೇ ಅವಳಿಗೆ ಛಡಿ ಏಟು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ನೋವು ಅವಮಾನ ಸಹಿಸದ ವೆಜೆಕಾ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೆಲವು ಸಂಗಡಿಗರು ಜೈಲಿನ ಭಾರೀ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಹಾರಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಮಧ್ಯೆ, ಗೇಯ್ದ್ದಾರ್ ಪೋಲೀಸರಿಗೆ ಸುಳಿವು ನೀಡುತ್ತಿರುವ ವಿಷಯ ಖೈದಿಗಳಿಗೆ ತಿಳಿದು ಅವನ ಕೊಲೆಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಪ್ರಯತ್ನ ವಿಫಲವಾದರೂ ಎರಡನೇ ಬಾರಿಯ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಖೈದಿಗಳು ಗೇಯ್ದ್ದಾರ್‌ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಸರಿ, ಈಗ ಗೇಯ್ದ್ದಾರ್‌ನ ಕೊಲೆಗಾರರನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಸಂಚು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಇಬ್ಬರು ಖೈದಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅವರಿಗೆ ಹಿಂಸೆ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಅವರು ನಿಜವಾದ ಕೊಲೆಗಾರ ಟೋಮಾರ್‌ಎಂಬಾತ ಎಂದು ಬಾಯಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಟೋಮಾರ್‌ನನ್ನು ಸರಪಳಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ಬಂಧಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಒಂದು ಸಮಾಚಾರ ಬರುತ್ತದೆ. ದೇಶದಲ್ಲಿ ತುರ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಘೋಷಿಸಲಾಗಿದೆ; ಎಲ್ಲ ಖೈದಿಗಳನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡಿ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲು ಆದೇಶ ಬಂದಿದೆ. ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ನಾಯಕ ಸ್ಯಾಂಡೋ ಶರಣಾಗಿದ್ದಾನೆ; ಆತನಿಗೆ ಕ್ಷಮಾಧಾನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಜೈಲಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹ ಚಿಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಟೋಮಾರ್‌ನಿಗೆ ಖೈದಿಗಳ ಪೈಕಿ ಕುದುರೆ ಸವಾರರ ಒಂದು ಬೆಟಾಲಿಯನ್ ಆರಿಸಲು ಅಧಿಕಾರಿಗಳು

ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಟೋರ್ಮಾ ಆರಿಸುತ್ತಾನೆ; ಆರಿಸಿದ ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಯಾಂಡೊರೋಜಾನ ಹಳೆಯ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳೆಲ್ಲ ಇದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಬಹಿರಂಗ ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಕೂಡಲೇ ಪ್ರಕಟಣೆ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಸ್ಯಾಂಡೋಗೆ ಕ್ಷಮೆ ನೀಡಿದ್ದರೂ ಅವನ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ತಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ಗಲ್ಲಿಗೇರಿಸುವುದಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕುದುರೆ ಸವಾರರೆಲ್ಲರನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ.

ಮೂಲತಃ ಈ ಕಥೆ ೧೯೪೮ರ ಹಂಗೇರಿಯ ಯುದ್ಧ ಖೈದಿಗಳ ಶಿಬಿರವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಆದರೆ ಇದು ಯಾವುದೇ ಖೈದಿ ಶಿಬಿರದ ಕಥೆಯೂ ಆಗಬಹುದು ಇಂಥ ಮನಸ್ಸು ಕಲಕುವ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಿಕ್ಲೋಸ್ ಯಾನ್‌ಸ್ಕೊ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ತುದಿಯೇ ಇಲ್ಲವೇನೋ ಎಂಬಂತೆ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಬರಡುಬಯಲಿನ ಪರಿಸರ; ಮುಗಿಯುವುದೇ ಇಲ್ಲವೇನೋ ಎಂಬಂತೆ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಳಕು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಚಲಿಸುವ ಘಟನಾಮಾಲಿಕೆ—ಇಂಥ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕ ತೀರಾ ದೀರ್ಘವಾದ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಗಲತೆರೆ (wide screen) ಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತೀರ ದೀರ್ಘವಾದ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು, ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಬೇಸರವಾಗದ ಹಾಗೆ, ತುಂಬ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಕೆಮೆರಾ ಚಲನೆಗಳೊಂದಿಗೆ, ಚಿತ್ರಿಸುವ ತಂತ್ರ ಯಾನ್‌ಸ್ಕೋಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಕೆಮೆರಾ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತ ನಡೆದು, ಆತ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಡನೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ನಿಂತು, ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಕವಾಯಿತನ್ನೋ ಅಥವಾ ಕುದುರೆ ಓಟವನ್ನೋ ಜತೆಜತೆಗೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತ, ಆಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಡೆದು.....ಹೀಗೆ ತುಂಬ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಮೆರಾ ಹಿನ್ನೆಲೆ–ಮುನ್ನೆಲೆಯ ವಿವಿಧ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತ ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಓಡಾಡುತ್ತದೆ. ಯಾನ್‌ಸ್ಕೋ ಹನ್ನೆರಡು–ಹದಿನೆಂಟು ನಿಮಿಷಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ—ಇಡೀ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೧೦ ರಿಂದ ೨೦ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. (ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ೩೦೦ ರಿಂದ ೪೦೦. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಶೋಮೊನ್ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ೪೦೭ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳಿವೆ.)

ಮನಸ್ಸನ್ನು ತುಂಬ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಕೆದಕಿಬಿಡುವಂಥ ಕಥೆ, ಯಾನ್‌ಸ್ಕೋನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನನ್ಯ ಚಿತ್ರಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹಾನ್ ಕೃತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ.

೫೩. ವೀಕೆಂಡ್

WEEKEND

ವಾರಾಂತ್ಯ

ಫ್ರಾನ್ಸ್/೧೯೬೭/ವರ್ಣ/೯೫ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಜೀನ್ ಲುಕ್ ಗೊದಾರ್ಡ್

‘ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್’ನಂತಹ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಚಿತ್ರದಿಂದ ಎಲ್ಲರ ಗಮನ ಸೆಳೆದ ಗೊದಾರ್ಡ್ ಆಮೇಲೆ ೬೧ರ ದಶಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ತಯಾರಿಸಿದ ತನ್ನ ಭಾರಿ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಮಾಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬಂದ. ಅಮೇರಿಕನ್ ‘ಗ್ಯಾಂಗ್‌ಸ್ಟರ್ ಚಿತ್ರಗಳ’ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ‘ಬ್ರೆಥ್‌ಲೆಸ್’ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಗೊದಾರ್ಡ್ ತನ್ನ ಆಮೇಲಿನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ‘ಗ್ಯಾಂಗ್‌ಸ್ಟರ್ ಚಿತ್ರ’ಗಳಂಥ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲೇ ತಯಾರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪತ್ತೆದಾರಿ ಚಿತ್ರ, ಕೋಡಂಗಿ ಹಾಸ್ಯಚಿತ್ರ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಚಿತ್ರ, ಸಂಗೀತ ವೈನೋದಿಕ— ಮುಂತಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಆತನ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳು ಅನುಕರಿಸಿವೆ.

ಹೀಗೆ ಗೊದಾರ್ಡ್ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿಯೇ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದರೂ, ಆತನ ಈ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಆತನ ತುಂಬ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ರೂಪವನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ THE LITTLE SOLDIER (LE PETIT SOLDAT) ಪತ್ತೇದಾರಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ೧೯೬೧ರ A WOMAN IS A WOMAN (UNNE FEMME EST UNNE FEMME) ಸಂಗೀತ ವೈನೋದಿಕ (Musical Comedy) ಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವಂತಿವೆ. THE RIFLEMAN (LES CARABINIERS–೧೯೬೩) ಯುದ್ಧಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅಣಕಿಸುವಂತಿದೆ. ALPHAVILLE (೧೯೬೫) ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ಚಿತ್ರ. ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ‘ಕೃತಿಕಾರ’ ಗೊದಾರ್ಡ್‌ನ ಛಾಯೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಂಕಿತಗೊಂಡಿದೆ. ಇಷ್ಟು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣವುಳ್ಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗೊದಾರ್ಡ್ ತಯಾರಿಸಿದ್ದರೂ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಪಾರ. ೧೯೫೯–೧೯೭೧ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಒಟ್ಟು ಚಿತ್ರಗಳು ೨೭.

೬೦ರ ದಶಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಗೊದಾರ್ಡನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ (ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಕೂಡ) ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು. ಈ ಬೂರ್ಷ್ವಾ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುವ ಗೋದಾರ್ಡ್‌ನ ನಿಲುವು

ಅನಂತರದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗತೊಡಗಿತು. ಕಥೆಯನ್ನು, ಕಥಾವಸ್ತು-ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ನೇರವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯವನ್ನೇ ಚರ್ಚಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಗೊದಾರ್ದ್ ತಯಾರಿಸಿದ. ೧೯೬೭ ರಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ LA CHINOISE ಮತ್ತು LOIN DE VIETNAM (FAR FROM VIETNAM) ಚಿತ್ರಗಳು ಇಂಥ ನೇರ ರಾಜಕೀಯ ಚಿತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದವು. ೧೯೩೦ರ ದಶಕದ ರಷ್ಯಾದ ಜಿಗಾ ವೆರ್ತೊವ್ 'ಕಿನೋ ಅಯ್' ಚಿತ್ರಪಂಥದ ಹಾಗೆ (ನೋಡಿ : ಬ್ಯಾಟ್ಲ್‌ಶಿಪ್ ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್) ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೆಮೆರಾ ಹೊತ್ತು ರಸ್ತೆರಸ್ತೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನರೊಡನೆ ಸಂದರ್ಶನ ನಡೆಸಿ ದಾಖಲು ಚಿತ್ರಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಈ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಚೀನಾ ಮತ್ತು ವಿಯಟ್ನಾಂಗಳ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದವು. ಇದನ್ನು 'ಕಥಾಚಿತ್ರ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಬದಲು 'ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಬಂಧ' (Film essay) ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಸೂಕ್ತವೆಂದು ಗೊದಾರ್ದ್ ವಾದಿಸಿದ. ಪ್ರಸ್ತುತ ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುವ 'ರಾಜಕೀಯ ಚಿತ್ರ'ಗಳ (Political Cinema) ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಗೇ ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟವು.

೧೯೬೮ರ ಪ್ಯಾರಿಸ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಗಲಭೆಯ ಅನಂತರವಂತೂ ಗೊದಾರ್ದ್ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೇ ಮೀಸಲಾಗಿಟ್ಟ. ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳು ಪೂರ್ಣ 'ಪ್ರಚಾರ ಚಿತ್ರಗಳ, ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ, ಇವುಗಳಲ್ಲೂ ಗೊದಾರ್ದ್‌ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶೈಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

೧೯೬೭ರಲ್ಲಿ ಗೊದಾರ್ದ್ ತಯಾರಿಸಿದ WEEKEND ಚಿತ್ರ ಇಂಥ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲು. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಕಥಾವಸ್ತು' ಪೂರ್ಣ ಕಳಚಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಕಥೆಯ ಹರಿವು ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಸ್ತುತ ರಾಜಕೀಯದ ಬಗ್ಗೆ, ಬಂಡವಾಳಶಾಹೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬಗ್ಗೆ– ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ವಾದ-ವಿವಾದ-ಚರ್ಚೆಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿವೆ. ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇದು ಗೊದಾರ್ದನ ರಾಜಕೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ 'ಪ್ರಚಾರಚಿತ್ರ' ಅಲ್ಲದೇ ಹೋದರೂ ಇಂಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಲೇಬೇಕಾಗಿರುವ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಈ ಚಿತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಮನುಷ್ಯಜೀವದ ಮುಂದುವರಿಕೆಗೇ ತೀರ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೋರಿ ಮತ್ತು ರೋಲ್ಯಾಂಡ್ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ (ಬೂರ್ಷ್ವಾ ವರ್ಗ)ದ ದಂಪತಿಗಳು ; ಕೆಲವು ಕಾಲದಿಂದ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು

ಕೊಲ್ಲುವ ಸಂಚು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ ಆದರೆ, ಒಂದು ವಾರಾಂತ್ಯ ತಮ್ಮ ಪರಸ್ಪರ ಹಗೆತನ ಬಿಟ್ಟು ಕೋರಿನ್‌ಳ ತಾಯಿಯಿರುವ ಊರಿಗೆ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಕೋರಿನ್‌ಳ ತಾಯಿಯ ಉಯಿಲಿನಲ್ಲಿ ತಮಗೇನಾದರು ಲಾಭ ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರ ಪ್ರಯಾಣ. ಹೊರಡುವ ಮುಂಚೆ ಕೋರಿನ್ ತಾನು ಈಗ ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದ 'ತ್ರಿಕೋನ ರತಿ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಯಥಾಪ್ರಕಾರ ಇವರಿಗೆ ಕಾಣುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಅಪಘಾತದ ಅವಶೇಷಗಳು, ಅರೆಬೆಂದ ದೇಹದ ತುಂಡುಗಳು, ರಾಶಿಬಿದ್ದ ವಾಹನದ ತುಣುಕುಗಳು ಬೆಂಕಿ, ಹೊಗೆ ಇಂಥವೇ. ಇವರಿಗೆ ಇಂಥ ನೋಟ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಇವರು ಆದರತ್ತ ಗಮನಕೊಡದೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾರೆ. ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಟ್ರಾಫಿಕ್ ಜಾಮ್. ಮೈಲುದ್ದ ವಾಹನಗಳು ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡು ನಿಂತುಬಿಟ್ಟವೆ. ಹಿಂದುಮುಂದಿನ ಕಾರಿನವರು ಚೆಸ್ ಮುಂತಾಗಿ ಆಟ ಆಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಕಾರೂ ಇದೇ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುಬೀಳುತ್ತದೆ. ಹೇಗೆ ಹೇಗೋ ಈ ಸಾಲನ್ನು ದಾಟಿ ನಡೆದರೆ ತುದಿಗೆ ಒಂದು ಭಾರೀ ಅಪಘಾತ ನಡೆದಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದನ್ನೂ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ ದಂಪತಿಗಳು ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಮುಂದೆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ ತರತರದ ಜನ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬ ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟರ್ ಡ್ರೈವರ್ ಮತ್ತು ಆತನಿಗೆ ನೀನು ನನ್ನ ಪ್ರಿಯಕರನನ್ನು ಕೊಂದಿದ್ದೀಯೆಂದು ಬೈಯುತ್ತಿರುವ ಓರ್ವ ತರುಣಿ; ಒಂದು ಹಿಪ್ಪಿಗಳ ತಂಡ; ಒಬ್ಬ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಸಂಗೀತಗಾರ, ಜನರನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕೆಂದು ಹೊರಟವನು; ತೃತೀಯ ಜಗತ್ತಿನ ಹಿಂದುಳಿದ ದೇಶದ ಇಬ್ಬರು ತರುಣರು—ಎಂಜಲು ಕಸದಿಂದ ತಿನ್ನುವುದೇನಾದರೂ ದೊರಕೀತೆ ಎಂದು ಹುಡುಕುತ್ತಿರುವವರು—ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾಗಿ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ಜನರ ಭೇಟಿ ಆ ದಂಪತಿಗಳಿಗಾಗುತ್ತದೆ. ಕೋರಿನ್‌ಳ ತಾಯಿಯ ಊರಿಗೆ ಅವರು ಬಂದು ತಲುಪುತ್ತಾರೆ.

ಅಲ್ಲಿ, ಕೋರಿನ್‌ಳ ತಾಯಿ ಇವರ ಮಾತಿಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬೆಲೆಕೊಡದಿದ್ದಾಗ ಅವಳನ್ನೇ ಕೊಂದು ಇವರು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಾಪಸು ಬರುವಾಗ ಇವರನ್ನು ಒಂದು ಗುಂಪು ಬಲಾತ್ಕಾರದಿಂದ ಅಪಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಇವರನ್ನು ಕದ್ದೊಯ್ದ ಆ ಗುಂಪು—ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಯುವಕರ ಒಂದು ತಂಡ; ಅವರು ತಮ್ಮ ವಾಸಸ್ಥಾನವಾದ ಕಾಡಿಗೆ ಈ ದಂಪತಿಗಳನ್ನು ಒಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕಾಡು ಅವರ ಜಗತ್ತು. ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಹೊಲಸು ರಾಡಿಗಳಿಂದ ಜುಗುಪ್ಸೆಗೊಂಡ ಇವರು ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ವಿಶ್ವ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಗರಿಕತೆಯ ಎಲ್ಲ ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಆದಿಮಾನವರ ಹಾಗೆ ಬದುಕುತ್ತಾರೆ. ಬಂದೂಕು ಮತ್ತು ವೈರ್‌ಲೆಸ್ ಉಪಕರಣ—ಇವೆರಡು ಮಾತ್ರ ಇವರಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕುರುಹು. ಹೆದ್ದಾರಿಯಿಂದ

ಜನರನ್ನು ಹಾರಿಸಿಕೊಂಡುಬಂದು ಸುಟ್ಟುತಿನ್ನಲು ಇವು ಅವರಿಗೆ ಬೇಕು. ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಸುಟ್ಟುತಿನ್ನುವುದೇ ಇವರ ಆಹಾರ. ಅವರು ಗಂಡ ರೊಲ್ಯಾಂಡ್‌ನನ್ನು ಕೊಂದು ಅವನ ಮಾಂಸ ಬೇಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲರೊಡನೆ ಕೋರಿನ್ ಕೂಡ ಆ ಮಾಂಸ ತಿನ್ನುತ್ತಾಳೆ.

ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಮೇಲೆ ಗೊದಾರ್ದ್ ಮಾಡಿರುವ ನೇರವಾದ ಟೀಕೆ ಈ ಚಿತ್ರ. ಒಂದುಕಡೆ ಬಂಡವಾಳಶಾಹೀ ಸಮಾಜ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಅನಿಷ್ಟಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿದೆ. ಕಾರುಗಳು, ಟ್ರಾಫಿಕ್ ಜಾಮುಗಳು, ಬೇಯುವ ಒದ್ದಾಡುವ ಹೆಣಗಳು, ದೊಡ್ಡದೊಡ್ಡ ದೇಶಗಳ ಎಂಜಲನ್ನೇ ನೆಕ್ಕುತ್ತಿರುವ ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಪಶುಗಳು— ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರದ ತುಂಬ ಇಂಥ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಕೃತಿಗಳು ಬರೀ ಬಹಿರಂಗ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಕಂಡೂ ಕಾಣದಂತೆ ತನ್ನನ್ನೇ ಜಡ್ಡುಗಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದು ಇದು ಪರಸ್ಪರ ಕೊಲೆಮಾಡುವ ಸಂಚಿನಲ್ಲಿರುವ ಗಂಡಹೆಂಡಿರು, ಹಣದ ಆಸೆಗಾಗಿ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಇವರ ಯೋಜನೆ— ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮಾನಸಿಕ ವಿಕೃತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತರಂಗ ಮತ್ತು ಬಹಿರಂಗ ವಿಕೃತಿಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಬದಿಗೆ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯ ಇಂಥ ವಿಕೃತ ಜಗತ್ತು ಕಂಡರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿಗೆ ಅರಾಜಕತೆಯ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರೀ ಜಗತ್ತು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯ ವಿಕೃತಿಗಳಿಂದ ನಿಜವಾದ ಹೊರದಾರಿಯನ್ನು ಕಾಣಲಾರದೆ ಈ ಯುವ ಜನಾಂಗ ಹಿಪ್ಪೀ ಬದುಕಿಗೆ ಶರಣುಹೋಗಿದೆ, ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನೆ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಶಿಲಾಯುಗಕ್ಕೆ ಮರಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇರಲಾರದ, ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸತು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಆಗದ ಸಂದಿಗ್ಧದ ‘ವಿಕೃತಿ’ಗೆ ಇವರು ಬಲಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ರಕ್ತಪಾತದಲ್ಲೇ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಬಂಡವಾಳಶಾಹೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಪೂರ್ವೇತಿಹಾಸದ ಹಿಂಸೆಯ ಸಮಾನತೆ— ಈ ಎರಡೂ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೂ ‘ಮನುಷ್ಯ’ರು ಸಿಕ್ಕುಬಿದ್ದಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಮೈಯನ್ನು ತಾವೇ ದಂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೊರಬರಲಾಗದೆ ನರಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ‘ವೀಕೆಂಡ್’’ ಚಿತ್ರ ಈ ಎರಡೂ ಜಗತ್ತಿನ ವಿಕೃತಿಯನ್ನೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆ; ಅಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲಿ— ಅಂತೂ ವಿಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುಬಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯಚೇತನದ ಬಗ್ಗೆ ಮರುಕಪಡುತ್ತದೆ.

೫೪. ದ ಅವರ್ ಆಫ್ ದಿ ಫರ್ನೇಸಸ್ ಭಾಗ–೧, ೨ ಮತ್ತು ೩
THE HOUR OF THE FURNACES- PART I, II & III

ಕುಲುಮೆಯ ಕಥೆ

ಅರ್ಜೆಂಟೈನಾ/೧೯೬೮/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೨೬೦ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಫರ್ನಾಂಡೊ ಸೊಲಾನಸ್ ಮತ್ತು ಆಕ್ಟೆವಿಯೊ ಜೆಟಿನೊ

THE HOUR OF THE FURNACES ವರ್ತಮಾನದ ಒಂದು ಮಹತ್ಕೃತಿ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಇದನ್ನು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೆರಿಕದ 'ಪೊಟೆಮ್‌ಕಿನ್' ಎಂದು ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ತುಂಬ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಚಿತ್ರವೆಂದೂ, ಮಾಧ್ಯಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದುಕೊಟ್ಟಿದೆ ಎಂದೂ, ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆಂದು ತಯಾರಾದ ದಾಖಲು ಚಿತ್ರಗಳ ಪೈಕಿ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿದೆ ಎಂದೂ— ಹೀಗೆ ನಾನಾವಿಧದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿದೆ.

ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೆರಿಕ ಕುರಿತು ತಯಾರಾದ ಈ ಚಿತ್ರ ಹಿಂದುಳಿದ ದೇಶಗಳ, ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವ ದೇಶಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯವಾಗಬಹುದಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ಅಸಮಾನತೆಯ ಸ್ಥಿತಿ, ದೊಡ್ಡ ದೇಶದ 'ವಸಾಹತು' ಆಗಿ ಅವರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಬೇಕಾದ ಗುಲಾಮಗಿರಿ— ಇವೆಲ್ಲದರಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆಗೊಂಡು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಬಂದರೂ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ದೊಡ್ಡ ದೇಶಗಳ ಬಾಲ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡೇ ಇರಬೇಕಾದ ಅರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ— ಹೀಗೆ ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತು ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಎಂದೆಂದೂ ಹಿಂದೇ ಉಳಿಯುವ ಹಣೆಬರಹವನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ 'ರಾಜಕೀಯ ಚಿತ್ರಗಳ'ನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ.

೧೯೬೬–೬೮ರ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಜೆಂಟೈನಾದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶಕರು– ಫರ್ನಾಂಡೊ ಸೊಲಾನಸ್ ಮತ್ತು ಆಕ್ಟೇವಿಯೊ ಜೆಟಿನೊ– ಅರ್ಜೆಂಟೈನಾದ ಉದ್ದಗಲಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಣ ನಡೆಸಿದರು ; ಕಾರ್ಮಿಕರು, ಕಾರ್ಮಿಕ ನಾಯಕರು, ಧೀಮಂತರು, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಮುಂತಾಗಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ವರ್ಗಗಳ ಅನೇಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳೊಡನೆ ಸಂದರ್ಶನ-ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗೆ ತಯಾರಾದ ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಯ ಉದ್ದ ಸುಮಾರು ೧೫೦ ಗಂಟೆಗಳು. ಇದಲ್ಲದೆ, ಅರ್ಜೆಂಟೈನಾದಲ್ಲಿ ದಾಖಲುಚಿತ್ರಗಳ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೮೦ ಗಂಟೆಗಳಷ್ಟು ಉದ್ದದ ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿಕೊಂಡರು. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಜುವಾನ್ ಪೆರೋನ್‌ನ ಬಗ್ಗೆ, ಅವನ ಆಡಳಿತದ ಬಗ್ಗೆ, ಆಮೇಲೆ ಅವನನ್ನು ಪದಚ್ಯುತಗೊಳಿಸಿ

ಬಂದ ಮಿಲಿಟರಿ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ— ದಾಖಲು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿದರು. ಹೀಗೆ ಅವರು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಮತ್ತು ಕಲೆಹಾಕಿಕೊಂಡದ್ದು ಸೇರಿ ೨೬೦ ಗಂಟೆಗಳಷ್ಟು ಉದ್ದದ ಮೂಲಸಾಮಗ್ರಿಯಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಚಲನಚಿತ್ರಮಾಧ್ಯಮದ ಪರಿಣಾಮಕಾರೀ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ೨೬೦ ನಿಮಿಷದ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿದರು. ಚಿತ್ರದ ಈ ಅಂತಿಮ ರೂಪ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಮೂರು ಭಾಗಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಅರ್ಜೆಂಟೈನಾದ ರಾಜಕೀಯ ಆರ್ಥಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ಅಸಮಾನತೆ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ತುದಿಗೆ, ಚಿತ್ರ, ಸಮುದಾಯದ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಕರೆ ನೀಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಭಾಗ ೧ : ಹೊಸ-ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆ

ಈ ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗ ಅರ್ಜೆಂಟೈನಾದ ಇತಿಹಾಸ, ಭೂಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ–ಇವುಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಹದಿಮೂರು ಭಾಗಗಳಿವೆ. ಒಂದು–ಮುನ್ನುಡಿ; ಇನ್ನು ಹದಿಮೂರು ಬೇರೆಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿವರಿಸುವ 'ಅಧ್ಯಾಯ'ಗಳು ಅರ್ಥಾತ್ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರಬಂಧಗಳು (Film Essays). ಅಧ್ಯಾಯ ೧. 'ಇತಿಹಾಸ' (ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೇರಿಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಅಭ್ಯಾಸ; ಅದು ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶಗಳ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿ—ಮೊದಲು ಸ್ಪೈಯಿನ್, ಆಮೇಲೆ ಬ್ರಿಟನ್ ಮತ್ತು ಈಗ ಅಮೇರಿಕದ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿ—ಬದುಕಿದ ಕಥೆ) ೨. 'ದೇಶ' (ನಗರಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳು ಬಳಸಲ್ಪಡದೇ ಹಾಗೇ ಕೊಳೆಯುತ್ತಿರುವ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿ) ೩. 'ದಿನದಿನದ ಹಿಂಸೆ' (ಬಹುಪಾಲು ಭೂಮಿಯ ಹತೋಟಿ ಹೊಂದಿರುವ ಭೂಮಾಲಕರು; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ರೋಗ, ರುಜಿನ, ಹಸಿವು, ದಾರಿದ್ರ್ಯಗಳಿಂದ ನರಳುವ ಬಹು ಸಂಖ್ಯಾಕರು) ೪. 'ಬಂದರು ನಗರ' (ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೇರಿಕದ ಮುಖ್ಯ ನಗರ–ಬೋನಸ್ ಐರಿಸ್—ಇಡೀ ದೇಶವನ್ನೇ ಮರೆತು ಬೆಳೆದ ನಗರ) ೫. 'ಕೆಲವರ ಆಡಳಿತ' (ದೇಶದ ಶೇ. ೪೨ ಉತ್ಪನ್ನವನ್ನು ಶೇ. ೫ ರ ಶ್ರೀಮಂತರೇ ಕಬಳಿಸುವ ಸಂಗತಿ) ೬. 'ವ್ಯವಸ್ಥೆ' (ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಚಿವುಟಿಹಾಕುವ ಆರ್ಥಿಕ ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಶಕ್ತಿ) ೭. 'ರಾಜಕೀಯ ಹಿಂಸೆ' (ಮನುಷ್ಯತ್ವ ಮರೆತಿರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ) ೮. 'ವರ್ಣ ವೈರುಧ್ಯ–ಹೊಸ ಮುಖ' (ಅಲ್ಪ ಸಂಖ್ಯಾಕ ಮೂಲ ಇಂಡಿಯನ್ ಜನರ ಪಾಡು) ೯. 'ಅವಲಂಬನೆ' (ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ದೇಶ, ಆಳುವ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಅವಲಂಬಿಸಿಯೇ ಬದುಕಿದ ಕಥೆ) ೧೦. 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿಂಸೆ' (ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆ ಉಂಟಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದಂಥ ಬಹುಜನರ ನಿರಕ್ಷರತೆ) ೧೧. 'ಮಾದರಿ

ಗಳು' (ಯುರೋಪಿನ ಕಲೆಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂದು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಸ್ಥಳೀಯರನ್ನು ಕೀಳರಿಮೆಗೆ ತಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ) ೧೨. 'ತಾತ್ವಿಕ ಹೋರಾಟ' (ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಜನರನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ವಿಮುಖರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಅನ್ಯಾಯದ ನಿದರ್ಶನ) ಮತ್ತು ೧೩. 'ಉಳಿದಿರುವ ದಾರಿ' (ಈ ಎಲ್ಲ ಅನ್ಯಾಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಕ್ರಾಂತಿ ಆಗಬೇಕೆಂಬ ಕರೆ)—ಹೀಗೆ ೧೩ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಮೊದಲ ಭಾಗ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ನಾಯಕ ಚೆ ಗುವಾರಾನ ಸತ್ತ ಮುಖದ ಸಮೀಪ ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಭಾಗ ೨ : ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದತ್ತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ

ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆರಡು ಉಪವಿಭಾಗಗಳಿವೆ. ಮೊದಲ ವಿಭಾಗ 'ಪೆರೋನನ ಆಳ್ವಿಕೆ', ಜುವಾನ್ ಪೆರೋನ್‌ನ ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ಆಳ್ವಿಕೆ (೧೯೪೫–೫೫)ಯ ಕಾಲದ ದಾಖಲು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ತಯಾರಿಸಿದ್ದು. ಇವನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದೇಶ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದತ್ತ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬಂಡವಾಳ ಶಾಹೀ ಮತ್ತು ಸಮಾಜವಾದ–ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಮಧ್ಯಮಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಜುವಾನ್ ಪೆರೋನ್‌ನ 'ಕಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ' ಹೇಗೆ ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ರಾಜಕೀಯ ಹೋರಾಟಗಳ ಮಾದರಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಚಿತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ವಿಭಾಗ 'ವಿರೋಧದ ಕಥೆ'ಯಲ್ಲಿ ಪೆರೋನನ ಪದಚ್ಯುತಿ ಮತ್ತು ಅವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಚಳುವಳಿಯ ವಿವರಗಳಿವೆ.

ಭಾಗ ೩ : ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಹಿಂಸೆ

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದತ್ತ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವಾಗ ಹಿಂಸೆಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬಳಸಬಹುದು–ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಮೂರನೆಯ ಭಾಗ ಚರ್ಚೆ–ವಿವೇಚನೆ ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಸಂದರ್ಶನ, ವರದಿ, ಪತ್ರಗಳು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಬಳಸಿ ತಯಾರಿಸಿದ ಈ ಚಿತ್ರ ಮುಗಿದೇ ಇಲ್ಲ. 'ತೆರೆದಿಟ್ಟ ಬಾಗಿಲಿ'ನ ಹಾಗೆ ಇನ್ನೂ ಸೇರಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಇರುವ ಹಾಗೆಯೇ ಇದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲಾಗಿದೆ.

THE HOUR OF THE FURNACES ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಅನನ್ಯ ಗುಣ–ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧವೊಂದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೆಂದರೆ ತಣ್ಣಗೆ ಕೂರುವ ಸಹೃದಯನೆಂಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮುರಿದು, ಅವರನ್ನು ಯೋಚನೆಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ

ತೊಡಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಅನೇಕ ಕಡೆ 'ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಡಿ" ಎಂಬಂತಹ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಅರ್ಜೆಂಟೈನಾದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಈ ಸೂಚನೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೂ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಂಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ತುಂಬ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿರುವುದಂತೂ ನಿಜ.

ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಮೇಲೆ ಅರ್ಜೆಂಟೈನಾದ ರಾಜಕೀಯದ ಮೇಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ೧೮ ವರ್ಷಗಳ ಗಡಿಪಾರಿನ ನಂತರ ಪೆರೋನ್ ಮತ್ತೆ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಧನಹೊಂದಿದ. ಆದರೆ, ಎಂದೂ ಈ ಚಿತ್ರದ ಮೂಲವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಸುಳ್ಳಾಗದೆ ಉಳಿದಿದೆ. ಅಂಥ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ, ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಗುಣ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕಿದೆ. ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ನೋಡಬಹುದು—ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಚಾರ ಚಿತ್ರ ಎಂದು ನೋಡಬಹುದು, ಅಥವಾ ನೇರವಾದ ಒಂದು ದಾಖಲು ಚಿತ್ರ ಎಂದೂ ನೋಡಬಹುದು—ಹೇಗೆ ನೋಡಿದರೂ ಈ ಚಿತ್ರ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ವಿಶ್ವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ.

●

೫೫. ಡಬಲ್ ಸುಯಿಸೈಡ್

DOUBLE SUICIDE

ಎರಡು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗಳು

ಜಪಾನ್/೧೯೬೯/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೦೬ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಮಸಹಿರೋ ಶಿನೋಡ

'ದ ಐಲಂಡ್' ಮತ್ತು 'ವುಮನ್ ಆಫ್ ದಿ ಡೂನ್ಸ್' ಚಿತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ 'ಜಪಾನಿ ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ೫೦-೬೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಈ 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಚಳುವಳಿಗೆ ಯುರೋಪಿನ 'ಹೊಸ ಅಲೆ' ಚಿತ್ರಗಳೂ ಒಂದು ಪ್ರೇರಣೆ. ಕಟುವಾದ ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು, ಲೈಂಗಿಕ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಡಿಯಿಲ್ಲದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಈ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಹೊಸ ಅಲೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಜೊತೆಗೆ ಇದೇ ೫೦-೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ-ರಾಜಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕೂಡ ಇಂಥ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅನಿವಾ

ರ್ಯವಾಗಿಸಿತ್ತು. ನಾಗರಿಕತೆಯ ಏಣಿಮೆಟ್ಟಲಿನ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಆಟಂಬಾಂಬಿನ ಅನಾಹುತವನ್ನು ಕಂಡ ಜಪಾನ್ ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ತೀರ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ, ೧೯೫೦ರ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಜಪಾನಿನ ಇಡೀ ಚಿತ್ರೋದ್ಯಮ ಐದು ಭಾರೀ ಕಂಪೆನಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತಗೊಂಡು ಹೆಚ್ಚಿಚ್ಚು ಹಣಮಾಡುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡತೊಡಗಿತು. ಕೀಳು ಮನೋರಂಜನೆಯ ಕಿರುಕಥಾನಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವಲ್ಲಿ ಜಪಾನ್ ಮೊದಲ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು ಇಂಥ ಅಸಹ್ಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಯುವನಿರ್ದೇಶಕರು ಗಂಭೀರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಮುಂದೆಬಂದರು. ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಉದ್ಯಮದಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಹಿರೊಶಿ ತೆಶಿಗಹರ, ಸುಸುಮುಹನಿ ಮುಂತಾದವರು ಹಾಗೂ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಉದ್ಯಮದಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಶಿನೋಡ, ಶಿಂಡೋ, ಓಶಿಮ –ಮುಂತಾದವರು ಈ 'ಹೊಸಅಲೆ'ಯ ವಕ್ತಾರರಾದರು.

ಈ 'ಹೊಸಅಲೆ'ಯ ಮುಖ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ನಗಿಸ ಓಶಿಮ. DEATH BY HANGING (೧೯೬೮), DIARY OF A SHINJUKI THIEF (೧೯೬೮) ಮತ್ತು BOY (೧೯೬೯) ಮುಂತಾದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಓಶಿಮ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಮಾಜದ ಅನಿಷ್ಟ ಮುಖಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತವೆ; ಜತೆಜತೆಗೆ ಒಳಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ವೈಯಕ್ತಿಕ– ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಗಟ್ಟಿತನ ಓಶಿಮನಿಗಿದೆ. ಈ 'ಹೊಸಅಲೆ'ಯ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಕ್ತಾರ ಕೋನ್ ಇಚಿಕಾವನಲ್ಲೂ ಇಂಥದೇ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಚಿತ್ರದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಮಸಹಿರೊ ಶಿನೋಡ ಇದೇ 'ಹೊಸಅಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬಂದವನಾದರೂ ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಈತ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಓಶಿಮ ಮುಂತಾದವರು ವರ್ತಮಾನದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಶಿನೋಡ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. DOUBLE SUICIDE ಅಂಥಾ ಒಂದು ಚಿತ್ರ. ೧೯೨೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ರಚಿತವಾದ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಈತ ಆಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ಶೈಲಿ ಕೂಡಾ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಯಥೇಚ್ಛ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕಪ್ಪು ಬಟ್ಟೆ ಹಾಕಿದ 'ರಂಗಸಹಾಯಕರು' ನಟರ ಜತೆಗೇ ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ನಟರೊಂದಿಗೆ ಅವರೂ ಹೊಂದಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಅನೇಕ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಗಳು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿವೆ.

ಚಿತ್ರದ ಕಥೆ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು, ಜಹೇಯಿ ಎಂಬಾತ ಕೋಹರು ಎಂಬ ವೇಶ್ಯೆಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಜಿಹೇಯಿಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಿದೆ; ಅವನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಕೋಹರು ಒಂದು ಚಹಾದಂಗಡಿಯ ಸೇವೆಗೆ ಬದ್ಧಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಕೋಹರುಳನ್ನು ಆ ಸೇವೆಯಿಂದ

ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಿ ತನ್ನವಳನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಣದ ತಾಕತ್ತು ಜಿಹೆಯಿಗಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಸಂದಿಗ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ಇಬ್ಬರು ಬೇರೇನೂ ಮಾಡಲು ತೋಚದೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಈ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ದಿನ ಜಿಹೇಯಿಯ ಸಮುರಾಯ್ ಸಹೋದರ ಕೋಹರುಳ ಮನೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಆಕೆ ತಾನು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿ ಮಾಡಿದ ನಿರ್ಧಾರ ಸುಳ್ಳೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ಬದಿಗೆ ನಿಂತು ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡ ಜಿಹೇಯಿ ಕೋಹರುಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಸಹೋದರ ಇವನನ್ನು ತಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಗಲಾಟೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಜಿಹೇಯಿ ಜನರಿಂದ ಅಪಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ದುಃಖಿತನಾದ ಜಿಹೇಯಿ ಕೋಹರುಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದಾಗಿ ಹೆಂಡತಿಯ ಸಂಬಂಧಿಕರಿಗೆ ಮಾತುಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ, ಜನರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಈತನನ್ನು ಅಪಹಾಸ್ಯಮಾಡಿದ ಈತನ ಶತ್ರು ತಹೇಯಿ ಕೋಹರುಳನ್ನು ತನ್ನ ವಶಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡತೊಡಗಿದಾಗ ಜಿಹೇಯಿ ಸಿಟ್ಟಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಬಾರಿ ಜಿಹೇಯ ಹೆಂಡತಿ ತನ್ನ ಒಡವೆಗಳನ್ನು ಮಾರಿ ಕೋಹರುಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಗಂಡನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ, ಈ ಯೋಜನೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಜಿಹೇಯಿಯ ಮಾವ ಇವಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಗಾಲು ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ನಿರಾಶನಾದ ಜಿಹೇಯಿ ಕೋಹರುಳೊಂದಿಗೆ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ತೀರ ಸರಳವಾದ ಅತಿಭಾವುಕ ತಿರುವುಗಳಿರುವ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಶಿನೋಡ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಗಂಭೀರ ಚಿತ್ರವಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಚಿತ್ರದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಶಿನೋಡ ಈ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಶೈಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಎಂಥ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಲ್ಲೀನನಾಗದೆ ದೂರ ಉಳಿದೇ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂಥ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಶಿನೋಡ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ.

ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ 'ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ'ವೆನ್ನಬಹುದಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಿದೆ. ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು ಮೂಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಚಿತ್ರ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯರೇ ನಟಿಸುತ್ತಹೋದರೂ ನಮಗೆ ಆ ಗೊಂಬೆಗಳ ನೆನಪು ಮಾಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಟರ ನಟನೆ ಶೈಲೀಕೃತವಾಗಿದೆ; ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಾಗೆ (ನೋಡಿ : ಕ್ಯಾಬಿನೆಟ್ ಆಫ್ ಡಾ. ಕಾಲಿಗಾರಿ) ವಾಸ್ತವೋತ್ತರವಾಗಿದೆ; ಕೆಮೆರಾ ಮತ್ತು ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕೂಡ ಶೈಲೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ, ಜಪಾನಿನ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಕಪ್ಪುಬಟ್ಟೆ ತೊಟ್ಟ 'ರಂಗಸಹಾಯಕರು' ನಟರ ಮಧ್ಯೆಯೇ ಓಡಾಡುತ್ತ ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ರಂಗ ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ತಂದು

ಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಇಡೀ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು 'ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ' ಚೌಕಟ್ಟು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದ ಅಂತಿಮ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಜಿಹೇಯಿ ಮತ್ತು ಕೋಹರು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ. ಗುಡ್ಡದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ನೇಣುಗಂಬದಂಥ ಚೌಕಟ್ಟು ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು 'ರಂಗ ಸಹಾಯಕರು' ಏಣಿ ಹಗ್ಗ ಹಿಡಿದು ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಈ ಇಡೀ ದೃಶ್ಯ ಕಪ್ಪು ಛಾಯೆಯ ಆಕೃತಿಯಂತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರೇಮಿಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಬಂದಾಗ 'ರಂಗ ಸಹಾಯಕರು' ಅವರಿಗೆ ಏಣಿಯೇರಿ ಹಗ್ಗ ಕಟ್ಟಿ ನೇಣುಬಿಗಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಪ್ರೇಮ, ದ್ವೇಷ, ಅಸೂಯೆ, ನಿರಾಶೆ – ಮುಂತಾದ ಮೂಲಭೂತ ಭಾವನೆಗಳ ಹುಚ್ಚುಹೊಳೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತ ಜತೆಜತೆಗೇ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಶೈಲೀಕರಿಸಿ ಅದನ್ನು ವಿಧಿ (ritual) ಗಳ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸುವ ಜಾನಪದ ಶಂತ್ರವನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೆ, ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದಂಥ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೆ, ಭಾವನೆಗಳು ಸಿಡಿಯುವ ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ 'ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ' (ritual) ಆಗಿಬಿಡುವ ಸೋಜಿಗ ಈ ಚಿತ್ರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

೫೬. ಪ್ರತಿದ್ವಂದಿ

ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ
ಭಾರತ (ಬಂಗಾಳಿ)/೧೯೭೦/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೯೫ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯ್

'ಪ್ರತಿದ್ವಂದಿ' ರಾಯ್ ಶೈಲಿ ಬದಲಾದ್ದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯೆನ್ನುವಂತಿದೆ. 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ'ಯ ಕಾವ್ಯಮಯ ವಿಲಂಬಲಯ ಬದಲಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ವೇಗ ಆವೇಗಗಳ ದ್ರುತಲಯ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಕಲನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲೇ ಲಯದ ಬದಲಾವಣೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ನಗರ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರ ಇದು. ಮಧ್ಯವಯಸ್ಸಿನ ರಾಯ್ ಹೊಸ ತರುಣ ಪೀಳಿಗೆಯ ಹತಾಶೆಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಯ್ ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದ ಶಾಂತ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆ ಬದಲು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ನೋಡುವ ತಾರುಣ್ಯದ ಅಶಾಂತಿ ಎದ್ದು ತೋರುತ್ತದೆ. ರಾಯ್ ಅವರ ಉಳಿದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿನ

ಮಾನವೀಯತೆ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನೆತ್ತುವಂಥದು ; ಇಲ್ಲಿನದು ವಿಹ್ವಲಗೊಂಡದ್ದು.

ಬುಡ ತುದಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಚಿತಾಗ್ನಿಗಳು. ಎರಡು ಇಂಟರ್‌ವ್ಯೂಗಳು ; ಇದರ ಮಧ್ಯೆ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡ 'ಪ್ರತಿದ್ವಂದಿ', ಸಿದ್ಧಾರ್ಥ ಎಂಬ ತರುಣನ ಕಥೆ. ಆಕಸ್ಮಾತ್ ತಂದೆ ಸತ್ತು ಸಿದ್ಧಾರ್ಥ ತನ್ನ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಅಭ್ಯಾಸ ಬಿಡಬೇಕಾಗಿದೆ, ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಉದ್ಯೋಗ ಹಿಡಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಚೆಲುವೆಯಾದ ಆತನ ತಂಗಿಯೀಗ ಉದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದು ಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆಕೆ ಓವರ್ ಟೈಂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ, ಆಕೆಯ ಚೆಲುವು ಯಜಮಾನನಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾದ್ದೇ ಕಾರಣವೋ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವೂ ಇದೆ – ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಯಜಮಾನನ ಹೆಂಡತಿಗೆ. ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ತಮ್ಮ ತನು, ಪ್ರಕೃತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ರಕ್ತಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಟ್ಟು ನಕ್ಸಲೈಟ್ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಏನಾದರೂ ನೆಮ್ಮದಿಗೊಳ್ಳುವ ಭೋಳೇ ಸ್ವಭಾವದ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ; ಕುಡಿತ ತಾನು ಕಲಿತದ್ದಲ್ಲ, ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಬಂದದ್ದು ಎನ್ನುವ ಸಿನಿಕ್ ಸ್ನೇಹಿತ ; ಸೂಳೆತನಕ್ಕಿಳಿದ ನರ್ಸ್ ; ತನ್ನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ಕೇಯಾ ಎಂಬ ಹುಡುಗಿ ; 'ಇವತ್ತಿನ ತರುಣರು ಹುಟ್ಟಾ ಹತಾಶರು' ಎನ್ನುವ ಆಕೆಯ ತಂದೆ – ಹೀಗೆ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನ ಸುತ್ತ ಹಬ್ಬಿದ ಪ್ರಪಂಚ.

ಸ್ನೇಹಿತನೊಬ್ಬ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನಿಗೆ ಬೇರೆ ಊರಲ್ಲಿ ಔಷಧಿ ಮಾರುವ ಏಜಂಟ್ ಕೆಲಸ ಕೊಡಿಸುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನಿಗೆ ಕಲ್ಕತ್ತೆ ಬಿಡಲು ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಕೆಲಸದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಆಸೆಪಟ್ಟು ಕಾತರದಿಂದ ಕಾಯುತ್ತಾನೆ. ಸಿದ್ಧಾರ್ಥ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ್ದ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಹಕ್ಕಿಯ ಕೂಗು ಆತನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದಂತಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಅಂತೂ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಇಂಟರ್‌ವ್ಯೂ ಮಾಡುವ ದಿನ ಉದಯಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಟರ್‌ವ್ಯೂಗೆ ಹೋದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧಿಗಳು ಕಿಕ್ಕಿರಿದಿದ್ದಾರೆ, ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೇ ಸೂಟ್ ಧರಿಸಿದವ ಬಂದರೆ, ಕೆಲಸ ಆತನಿಗೇ ಸಿಕ್ಕೀತು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಎಲ್ಲರೂ ನಿರಾಶರಾಗುತ್ತಾರೆ. 'ಅವನಿಗೆ ಉಗ್ಗು ಬರುತ್ತಿರಬಹುದಲ್ಲ !' ಎಂದು ತಮ್ಮನ್ನೇ ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಇಂಟರ್‌ವ್ಯೂ ನಡೆದೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಯಾರೋ ಎಚ್ಚರತಪ್ಪಿ ಬೀಳುತ್ತಾರೆ. ಜವಾನ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ– 'ಈಗ ಊಟದ ಹೊತ್ತು ಬಂತು ; ಮತ್ತೆ ೨ ಗಂಟೆಗೆ ಇಂಟರ್‌ವ್ಯೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ' ಎಂದು. ಸಿದ್ಧಾರ್ಥ ತಲೆತಿರುಗಿದಂತಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಿಡಾರ್, ಗೋಡೆಗಳು, ಸಾಲು ಕಂಬಗಳು, ರಸ್ತೆ, ರಸ್ತೆಯ ವಾಹನಗಳು – ಒಂದರಮೇಲೊಂದು ಸುತ್ತಿ ಧಾವಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರ ತುದಿಗೆ ಹಚ್ಚಹಸಿರು ಬಯಲು ಆಚೀಚೆ ಓಡುತ್ತಿರುವಂತೆ, ರೈಲಲ್ಲಿ ಕೂತು ಸಿದ್ಧಾರ್ಥ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆತ ದೂರದ ಸಣ್ಣ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ದರ್ಜೆಯ ಔಷಧಿ ಏಜಂಟರಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಸಣ್ಣ

ಊರಿನ ಸಣ್ಣ ಹೋಟೆಲ್ ಒಂದರಲ್ಲಿ, ತನಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗಿ ಸೆಣೆಸಿದ ಕಲ್ಕತ್ತಾ ನಗರದಿಂದ ದೂರವಾಗಿ, ನೆಮ್ಮದಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಆ ಎಳೆತನದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ ಹಕ್ಕಿಯ ಕೂಗು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ.

●

೫೭. ಉಸ್ಕೀ ರೋಟಿ
ಅವಳ ರೊಟ್ಟಿ
ಭಾರತ/ಹಿಂದಿ/೧೯೭೦/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೧೧೦ ನಿಮಿಷ

೫೮. ದುವಿಧಾ
ಸ್ತ್ರೀ
ಭಾರತ/ಹಿಂದಿ/೧೯೭೩/ವರ್ಣ/೮೨ ನಿಮಿಷ

ಎರಡೂ ಚಿತ್ರಗಳ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಮಣಿಕೌಲ್

ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯ್ ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳು ವಿಶ್ವಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇಂಡಿಯಾ ಕೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಕಾಣಿಕೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ, ಫಾಲ್ಕೆಯಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಬಿಮಲ್‌ರಾಯ್ ಶಾಂತಾರಾಮ್ ಅವರ ತನಕ, ಹಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ; ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳು ನಮ್ಮ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯುತ್ತವೆಂಬುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ, ಅನನ್ಯವೂ ಅಪ್ಪಟವೂ ಆದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಅವರಾರೂ ಇಡಿಯಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ವಿಶ್ವದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲೊಬ್ಬರೆನಿಸಿಕೊಂಡ ರಾಯ್, ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಈಗಲೂ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡೇ ಇದ್ದಾರೆ. ರಾಯ್ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನರಲ್ಲಿ ಋತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್ ಭಾರೀ ಮೇಧಾವಿಗಳೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. (ಅವರ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯಚಿತ್ರಗಳು : ಮೇಘೆ ಢಾಕಾ ತಾರಾ –೧೯೬೦; ಕೋಮಲ ಗಾಂಧಾರ್ –೧೯೬೧; ಸುಬರ್ಣ ರೇಖಾ –೧೯೬೫.) ಆದರೆ, ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಕುರುಹು ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ ಇಡಿಯಾಗಿ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಲ್ಲ. ಹಾಗೇ, ಅದೇ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೃಣಾಲ್ ಸೇನ್ ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳಾದರೂ ಪ್ರತಿಭೆಯ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ನಿಸ್ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವಾದರೂ ವಿಶ್ವಚಲನಚಿತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳು

ವಷ್ಟು ಜೈವಿಕ ಸಮ್ಯಕ್ತ್ವವುಳ್ಳ ಕೃತಿಗಳಾಗಿಲ್ಲ. (ಋತ್ವಿಕ್ ಘಟಕ್ ತೀರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿರುವ ಮೃಣಾಲ್ ಸೇನ್ ಆಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.) ಇವರೆಲ್ಲರಲ್ಲಿ ರಾಯ್ ಮಾತ್ರವೇ ದೂರ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ.

ಈಚೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಭಾರತೀಯ ಹೊಸ ಅಲೆ' (Indian New Wave) ಎಂಬ ಮಾತು ಕೇಳಿಬಂದಿದೆ. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರಾಯ್ ಅವರಿಂದ ಈಚಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ತರುಣ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಮೃಣಾಲ್ ಸೇನ್‌ರ 'ಭುವನ್‌ಶೋಮ್'ನಿಂದ ಮೊದಲಾಯಿತೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಈ 'ಹೊಸ ಅಲೆ'ಯಲ್ಲಿ, ಬೇರೆಬೇರೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಪರಿಣತಿಗಳಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ತುಂಬ ಭಿನ್ನತೆಯುಳ್ಳ ಹಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು— ಮಣಿಕೌಲ್, ಕುಮಾರ ಶಹಾನಿ, ಅರುಣ್ ಕೌಲ್, ಸುಖದೇವ್, ದುಭೆ, ಚಿದಾನಂದ ದಾಸ್‌ಗುಪ್ತ, ಬಾಸು ಚಟರ್ಜಿ, ರಾಜ್ ಮಾರ್‌ಬ್ರೊಸ್, ಸತ್ಯು, ಕಾರ್ನಾಡ್, ಕಾರಂತ್, ಅದೂರು ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ್, ವಾಸುದೇವನ್ ನಾಯರ್, ಕಾಸರವಳ್ಳಿ, ಲಂಕೇಶ್— ಮುಂತಾಗಿ. ಇವರುಗಳಲ್ಲಿ, ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ, ಮಣಿಕೌಲ್ ಮತ್ತು ಕುಮಾರ ಶಹಾನಿ ಮುಖ್ಯರು ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಬ್ಬರೂ ಪೂನಾದ ಫಿಲ್ಮ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದವರು.

ಮಣಿಕೌಲ್ ಒಳ್ಳೆಯ ಪೇಂಟರ್ ಕೂಡ. ಅವರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಚಲನಚಿತ್ರಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಶೈಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೇ ಅಡಗಿದ್ದು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಉಸ್ಕೀ ರೋಟಿ (೧೯೭೦), ಆಷಾಢ್ ಕಾ ಏಕ್ ದಿನ್ (೧೯೭೨), ದುವಿಧಾ (೧೯೭೩) —ಇವು ಅವರ ಕಥಾಚಿತ್ರಗಳು. ಇದಲ್ಲದೆ ಹಲವಾರು ಸಾಕ್ಷ್ಯಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಅವರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೭೩–೭೪ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು 'ನೆಹರೂ ಫೆಲೋಶಿಪ್' ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರು.

● ಉಸ್ಕಿರೋಟಿ

ಜಲಂಧರ್ – ನಾಕೋದರ್‌ಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಗುವ ರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಸ್‌ಸ್ಟಾಪ್ ; ಸುತ್ತ ಬಿಕೋ ಎನ್ನುವ ಬಂಜರುಬಯಲು. ಅಲ್ಲಿ ಬಾಲೋ ಎಂಬ ಒಬ್ಬಳು ಹಳ್ಳಿಯ ಹೆಂಗಸು ಕಾಯುತ್ತಾ ಕೂತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಯ ಗಂಡ ಸುಚ್ಚಾ ಸಿಂಗ್, ಆ ರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬಸ್ ಓಡಿಸುವ ಡ್ರೈವರ್. ಈಕೆ ದಿನವೂ, ಎರಡು ಮೈಲಿ ದೂರದ ತನ್ನ ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಊಟ ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಇಲ್ಲಿ ಬಂದು ಆತನ

ಬಸ್ ಬರುವುದನ್ನು ಕಾದು ಆತನಿಗೆ ಊಟ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಗೊಣಗದೆ ಸಂತೋಷ ದಿಂದ ಅಷ್ಟು ಮಾಡಬೇಕಾದ್ದು ಸದ್ಗೃಹಿಣಿಯಾಗಿ ಆಕೆಯ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂದೇ ಗಂಡನ ನಂಬಿಕೆ. ಸುಚ್ಛಾಸಿಂಗ್ ಗೆ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಲು ಅವಕಾಶ ಸಿಗುವುದು ವಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಿನ, ಪ್ರತಿ ಮಂಗಳವಾರ. ಬೇರೆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ, ದಿನದ ಕೆಲಸ ತೀರಿಸಿ ಆತ ಮೊಕ್ಕಾಂ ಮಾಡುವುದು ನಗರದಲ್ಲೇ. ಅಲ್ಲಿ, ಜೊತೆಯ ಡ್ರೈವರುಗಳ ಸಂಗಡ ಕುಡಿತ, ಇಸ್ಪೀಟ್ ; ಇಲ್ಲವೇ, ಗುಂಗುರು ಕೂದಲಿನ ತನ್ನ ಉಪಪತ್ನಿಯ ಜೊತೆ ಕಾಲ ಯಾಪನೆ.

ಬಾಲೊ ಕೂಡ ಈ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅವ ಳನ್ನು ಹಾಗೆ ಹದಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಗಂಡ ಪ್ರತಿ ತಿಂಗಳೂ ಮನೆಯ ಖರ್ಚಿಗಾಗಿ ೫೦ ರೂಪಾಯಿ ಕೊಡುತ್ತಾನಲ್ಲ. ವಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದಿನವಾದರೂ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತಾನಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಗಂಡಸರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಉಪದ್ವ್ಯಾಪ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವರೆ. ಅದಕ್ಕೇನುಮಾಡುವುದು ?

ಇವತ್ತು ಆಕೆ ಬಸ್‌ಸ್ಟಾಪಿಗೆ ಬರುವಾಗ ತಡವಾಗಿಹೋಯಿತು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಬಸ್ ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟದೆ. ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬಳೇ ಜೊತೆಗಾರ್ತಿಯಾಗಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಆಕೆಯ ೧೪ ವರ್ಷದ ತಂಗಿ ಜಿಂದಾಳ ಮೇಲೆ ಊರಿನ ಪೋಕರಿ ಜಂಗಿ ಎನ್ನುವಾತ ಅತ್ಯಾಚಾರ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿದ್ದ. ಈಕೆ ಅವಳಿಗೆ ಧೈರ್ಯತುಂಬಿ ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸ ಬೇಕಾಯಿತು. ಆ ಘಟನೆಯಿಂದ ಆಕೆಯ ಮನಸ್ಸು ತಳಮಳಗೊಂಡಿತ್ತು, ತಮ್ಮ ಅಸಹಾಯಕತೆಗಾಗಿ ಭಯ ಉಂಟಾಗಿತ್ತು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಆಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಸ್ಸಿಗೆ ತಡ ವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಿದ್ದರೂ, ಕರ್ತವ್ಯಬದ್ಧಳಾಗಿ, ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬಸ್ಸಿನ ಕಡೆ ಊಟ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೊರಟಿದ್ದಳು– ದೈವಾವೇಶದಲ್ಲಿ ವಿಧಿಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಸುವವರ ಹಾಗೆ.

ಆಕೆ ಬಸ್‌ಸ್ಟಾಪ್‌ನಲ್ಲಿ ಕಾಯುತ್ತಲೇ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಳೆ........ ಎಷ್ಟೋ ಹೊತ್ತು ಕಳೆದಮೇಲೆ, ಸುಚ್ಛಾಸಿಂಗ್‌ನ ಬಸ್ ಮರಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಆತ ಸಿಟ್ಟಾಗಿ ಊಟವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಈಕೆ ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಬಸ್ ಮೊರೆಯುತ್ತ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಧಾವಿಸಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ, ಧೂಳಿನ ಮೋಡ ಎಬ್ಬಿಸಿ. ಆತ ಇನ್ನು ಮರಳ ಲಾರ, ಈಕೆಯನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸಲಾರ ಎಂಬ ಭೀತಿ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ತನಗೇ ಆಘಾತವಾಗಿದ್ದರೂ ಆಕೆ ತನ್ನನ್ನೇ ನಿಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ತಾನು ವಿಷಯವನ್ನು ಆತನಿಗೆ ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಿತ್ತು ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇನ್ನು, ಆತನ ಬಸ್ ಮುಂದಿನ ಸರದಿಗಾಗಿ ತಿರುಗಿ ಬರುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ ಕವಿದಿರುತ್ತದೆ. ಏನೇ ಆಗಲಿ ಕಾಯುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ನಿಶ್ಚೈಸುತ್ತಾಳೆ. ಸಂಜೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ ಆಕೆ ಏಕಾಂಗಿ. ನೆನಪು, ಭಯ, ಕನವರಿಕೆ, ಹಳವಂಡಗಳು ಹೊಯ್ದಾಡುತ್ತಿವೆ. ಗಂಡ ತನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟೇ

ಬಿಡಬಹುದೆ? ಅವನಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಉಪಪತ್ನಿ ಇರುವುದು ನಿಜವಿದ್ದೀತೆ? ಜಂಗಿ ಜಿಂದಾಳ ಮೇಲೆ ಏರಿ ಬಂದದ್ದನ್ನು ತಿಳಿದರೆ ಆತ ಅವನನ್ನು ಚಚ್ಚಿ ಹಾಕಬಹುದು. ಈಗ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಏನಾಗಿದೆಯೋ. ಜಂಗಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬಲಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ್ದರೆ?.......... ಹಿಂದೆ ಅದೊಂದು ದಿನ, ಮಂಜು ತುಂಬಿ ಬಿಳಿಚಿಕೊಂಡ ಬೆಳಗಿನಲ್ಲಿ ತಾವೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ ಓಡಿದ್ದು ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ, ತಮ್ಮ ನೆರೆಯ ಲೊಟೊಸಿಂಗ್ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಆಕೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದು—ಆಕೆಯ ಶವವನ್ನು ಹೊತ್ತುತರಲು ಹೋಗಿದ್ದುದು.

ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಬಿರುಗಾಳಿ ಸುತ್ತಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಲೋಳ ಕಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ರಕ್ತಸೋರುತ್ತಿದೆ. ಹೆಗಲಮೇಲೆ ಮೃದುವಾದ ಹಸ್ತಸ್ಪರ್ಶವಾದಂತೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನೋಡಿದರೆ— ಸುಚ್ಚಾಸಿಂಗ್! ಹೆಂಡತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೀತಿ ಅನುಕಂಪ ತೋರಿಸುವುದು ಹೇಗೆಂದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಆತ ಮುಜುಗರದಿಂದ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಆಕೆಯ ನಿಷ್ಠೆ ಆತನನ್ನು ಕಲಕಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಾಲೋ ತಮ್ಮ ಸಂಬಂಧದ ಸಾರವನ್ನು ಆತನಿಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆತ ಊಟದ ಪೊಟ್ಟಣವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಮುಂದಿನ ಮಂಗಳವಾರ ಮನೆಗೆ ಬರುವುದಾಗಿ ಮಾತುಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

● ದುವಿಧಾ

ರಾಜಾಸ್ಥಾನದ ಹಳ್ಳಿಯ ಶ್ರೀಮಂತ ವ್ಯಾಪಾರಿಯೋರ್ವನ ಮಗ ಮದುವೆಯಾಗಿ ವಧುವಿನೊಡನೆ ಊರಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಆತ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕಾಗಿ ದೇಶಾಂತರಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ, ಒಂದು ಭೂತ ಆಕೆಯಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಿ ತಾಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆ ದೇಶಾಂತರ ಹೋದ ಗಂಡನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಮನೆಗೆ ಬಂದು, ತಾನೆ ಆತ ಎಂದು ಮನೆಯವರನ್ನು ವಂಚಿಸಿ ಆಕೆಯ ಜೊತೆ ಬಾಳತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಆಕೆ ಗರ್ಭವತಿಯಾಗಿ 'ಭೂತ ಶಿಶು' ಜನಿಸುವುದರಲ್ಲಿರುವಾಗ, ಈ ಸುದ್ದಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ದೂರದಿಂದ ಕೇಳಿಸಿಕೊಂಡ ನಿಜವಾದ ಗಂಡ, ಮನೆಗೆ ಮರಳುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ಮನೆಯವರಿಗೆ ಊರಿನವರಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಗಂಡ ಯಾರು ಎಂಬುದು ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಊರಿನ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಕುರುಬ ಉಪಾಯದಿಂದ 'ಭೂತ'ವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಈಗ ನಿಜವಾದ ಗಂಡ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವಧು ಮಾತ್ರ, ಇಷ್ಟು ದಿನ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಬಾಳಿದ 'ಭೂತಪತಿ'ಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ದುರಂತ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ಎರಡೂ ಚಿತ್ರಗಳ (ಹಾಗೂ, ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ತಯಾರಿಸಿದ 'ಆಷಾಢ ಕಾ ಏಕ್ ದಿನ್' ಚಿತ್ರದ) ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬದುಕು.

'ಉಸ್ಕೀ ರೋಟಿ' ಸರಳ ಕಥೆಯ ಸರಳ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣ. ಕೊಂಚ ಹದತಪ್ಪಿದರೂ ಭಾವಾತಿರೇಕವಾಗಿಬಿಡಬಹುದಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಯಮದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಚಿತ್ರ, ಶಬ್ದ, ಸಂಕಲನ --ಈ ಮೂರು ಅಂಗಗಳಿರುವ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಅನನ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಲಯದ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹತೋಟಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಚಿತ್ರದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥ ಅನುಭವಗಳು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವ ಇಲ್ಲಿನ ನಿರ್ದೇಶನ ಕೌಶಲ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು.

'ದುವಿಧಾ' ರಾಜಾಸ್ಥಾನೀ ಜಾನಪದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ, ಕಥೆಯನ್ನು ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಅನುಭವಗಳ ಆಯಾಮವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ತೆರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಧರ್ಮಾಧರ್ಮಗಳ ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಆಸ್ತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಉಂಟಾದದ್ದು, ಅದರಿಂದ ಒದಗಿದ ದುರಂತ ವಿಷಮತೆಗಳು, ಕ್ರಮೇಣ ಹೆಣ್ಣು ಕೂಡ ಒಂದು ಗೌರವಾರ್ಹ 'ಆಸ್ತಿ'ಯಾಗಿ ಜೀವಂತಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವುದು— ಮುಂತಾದ ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿಷಯಗಳು ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಚಿತ್ರ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ನಟರು ನಟನೆ ಮುಂತಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸುವ ಬದಲು, ರಾಜಾಸ್ಥಾನೀ 'ಚಿಕಣಿಚಿತ್ರ' (ಮಿನಿಯೇಚರ್)ಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ, ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಧ್ವನಿಗಳು 'ಹಿನ್ನೆಲೆ' ಮಾತ್ರವಾಗದೆ, ಆವರಣದ ಅಖಂಡ ಭಾಗವಾಗಿ ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೌಲ್ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಇವು :

"ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮುರುಟಿಕೊಂಡ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಸೇರಿದವನು ನಾನು. ಈ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಅರಚಿ ಘೋಷಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ, ಆಳವಾದ ಸಂಕಟವಿಲ್ಲ, ಧೈರ್ಯವಿಲ್ಲ ; ಈ ಪೀಳಿಗೆ ಸಂಕಟಪಡುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ಕಂಡರೆ ಅದು ನಟನೆ ಅಷ್ಟೇ, ನಿಜವಾದ ಅನುಭವವಲ್ಲ. ಅನುಭವವಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸೋಣ ?

ಚಲನಚಿತ್ರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಈ ಮಾತು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ —ಈ ಪೀಳಿಗೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾದರೂ ನೋವು ಸಂಕಟ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಡತಂದದ್ದು ಅಷ್ಟೆ.

ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ 'ವಾಸ್ತವವಾದ'ವಿಲ್ಲ; ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರದ್ದು........

ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲೂ 'ಸಂವಹನ' ಮಾತ್ರವೇ ಏಕೈಕ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ

ರಬೇಕು ಎಂದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ........

ಮೊದಲಿಗೇ ನಾನು ನನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯಾರೆನ್ನುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು, ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ಸಂದೇಶ ತಲುಪಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಕೃತಿರಚನೆಗೆ ಹೊರಟರೆ, ಆಗ ನನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೂ ಜಾಹಿರಾತು ಚಿತ್ರಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

'ಸಂವಹನ'ವೊಂದೇ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಏಕೈಕ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಅದೇ ಉದ್ದೇಶವೆನ್ನುವುದಾದರೆ ನೀವು ವ್ಯಾನ್‌ಗೊ ಮತ್ತು ಪಾಲೌಕ್ಲೀ —ಈ ಇಬ್ಬರು ಜಗತ್ತಿನ ಮಹಾಚಿತ್ರಕಾರರನ್ನು ಹೊರಹಾಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ 'ಸಂವಹನ' ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಅವರು ಪೂರ್ಣ ಸೋತರು. ಆದರೆ ಅಷ್ಟರಿಂದ ತೀರ್ಮಾನ ಕೈಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಗಾಢ ಮೌಲ್ಯ ಕಾಲಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಬಂದೀತು.

ನಾನು ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಯಾವುದೇ ಕೃತಿ ತತ್‌ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೇ 'ಸಂವಹನ' ಸಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ?"

೫೯. ಮಾಯಾದರ್ಪಣ್

ಭಾರತ/ಹಿಂದಿ/೧೯೭೨/ವರ್ಣ/೯೬ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಕುಮಾರ ಶಹಾನಿ

ಕುಮಾರ ಶಹಾನಿ, ೧೯೬೭ರಲ್ಲಿ ಪುಣೆಯ ಫಿಲ್ಮ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್‌ನಿಂದ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಡಿಪ್ಲೋಮಾ ಪಡೆದುಕೊಂಡರು. ಮುಂದೆ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಅವರು, ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಾಬರ್ಟ್ ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್ ಜೊತೆ ಕೆಲಸಮಾಡಿ ತರಬೇತಿಗೊಂಡರು. ಬ್ರೆಸ್ಸೋನ್‌ನ ಅತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚಿತ್ರಶೈಲಿ ಶಹಾನಿಯವರ ಶೈಲಿಯಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

'ಮಾಯಾದರ್ಪಣ್', ಕುಮಾರ ಶಹಾನಿ ಅವರ ಪ್ರಥಮ ಕಥಾಚಿತ್ರ. ಈ ಚಿತ್ರವಾದಮೇಲೆ ಈ ತನಕವೂ ಮತ್ತೆ ಕಥಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ನಿರ್ಮಾಪಕರ ನೆರವು ದೊರೆಯದೆ ಹೋಗಿರುವುದು ದುರದೃಷ್ಟ. ಇವರ ಸರೀಕರಾದ ಮಣಿಕೌಲ್‌ರ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆಯೇ ಇವರ ಚಿತ್ರವೂ ಉದ್ಯಮ ಚಿತ್ರಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪಡೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಖೇದದ ಸಂಗತಿ.

'ಮಾಯಾದರ್ಪಣ್', ವಿಲಕ್ಷಣ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಯೌವನ ನಿಷ್ಫಲವಾಗಿ

ಸವೆದುಹೋಗುತ್ತಿರುವ ತರುಣಿಯೊಬ್ಬಳ ಕಥೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ. ಆಕೆಯ ಹೆಸರು 'ತರನ್'. ಆಕೆಯ ತಂದೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ 'ಸಂಸ್ಥಾನ'ವೊಂದರಲ್ಲಿ ದಿವಾನನಾಗಿದ್ದನ; ಮೊದಲು ಕಡುಬಡವನಿದ್ದು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದಲೇ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೇಲುಮೇಲಕ್ಕೆ, ಆ ಹುದ್ದೆಯ ತನಕ, ಏರಿದವನು; ಈಗ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಈಗ ಕಾಲವೇ ಬದಲಾಗಿಹೋಗಿದೆ, ಬದುಕಿನ ಕ್ರಮವೆಲ್ಲ ಬದಲಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮುಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಈ ದಿವಾನ್‌ಸಾಹೇಬ್ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಚಿಪ್ಪಿನಲ್ಲೇ ಏಕಾಂತವಾಸಿಯಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತರನ್‌ಳ ತಾಯಿ (ದಿವಾನ್ ಸಾಹೇಬ್‌ನ ಪತ್ನಿ) ಹಿಂದೇ ತೀರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ತರನ್‌ಳಿಗಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಅಣ್ಣ, ತಾಯಿ ತೀರಿಕೊಂಡಮೇಲೆ ತಂದೆಯೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಜಗಳವಾಡಿ, ಮನೆಯ ಸಂಪರ್ಕ ಕಡಿದುಕೊಂಡು ಅಸ್ಸಾಮ್‌ಗೆ ಹೋಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಚಾ ತೋಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈಗ ಮನೆಯಲ್ಲಿ, ಈ ತಂದೆ-ಮಗಳ ಜೊತೆ, ಹಿರಿಯಳಾಗಿ ಮನೆವಾರ್ತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವವಳು ತಂದೆಯ ಸಹೋದರಿ, ವಿಧವೆ. ಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮತ್ತೊಬ್ಬನೆಂದರೆ ಮನೆಗೆಲಸದ ಹುಡುಗ, ಶಂಭು.

ಮನೆಯೆಂದರೆ, ಮುಘಲ್ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶೈಲಿಗಳನ್ನಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕಟ್ಟಿದ ವಿಶಾಲವಾದ ಭಾರೀ ಮಹಲು. ಈಗ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸುಣ್ಣಬಣ್ಣಗಳಿಗೆ ಗತಿಯಿಲ್ಲದೆ, ಗೋಡೆ-ಕಿಟಕಿ-ಬಾಗಿಲುಗಳ ಆ ಭವ್ಯತೆಯಲ್ಲೂ ಖಾಲಿಖಾಲಿಯಾಗಿ ಭಣಗುಟ್ಟುತ್ತಿದೆ. ಮನೆಯ ಸುತ್ತ ಅರೆಮರಳುಗಾಡು. ಆದರೆ ಈಗ, ಎಲ್ಲವೂ ಬದಲಾಗತೊಡಗಿದೆ. ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ರೈಲು ರಸ್ತೆ ಓಡುತ್ತಿದೆ; ಚಿಕ್ಕ ಪಟ್ಟಣವೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದೆ; ಈ ಮನೆಯ ಆವರಣವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಸಂಕೋಚಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೊಸ ಬದುಕು ಕ್ರಮೇಣ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ.

ಮಗಳು ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದು ದಿನ ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಅವಳಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡುವುದು ತಂದೆಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಊರಿಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಬಂದ ತರುಣ ಎಂಜಿನೀರ್ ಒಬ್ಬನಿದ್ದಾನೆ; ಆತ ಮಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪನಾಗುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ, ತನ್ನ ಮನೆತನ-ಗೌರವ-ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕವನೆನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಮನೆತನದ ಗೌರವ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳಿಗೆ ತನ್ನ ಯೌವನವನ್ನು ದಿನದಿನವೂ ಆಹುತಿ ಕೊಡುತ್ತ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ತರನ್, ಅಸ್ಸಾಮ್‌ಗೆ ಹೋಗುವ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ; ಅಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣನಿರುವಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಈ ಉಸಿರು ಕಟ್ಟಿಸುವ ವಾತಾವರಣದಿಂದ ಮುಕ್ತಳಾಗುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಪಲಾಯನದ ಹಗಲುಗನಸು ಹೊಂಚುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಕ್ರಮೇಣ, ತಂದೆಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಅರಿವುಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಇಲ್ಲೇ

ಬದುಕುವ ನಿರ್ಧಾರ ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ತರುಣ ಎಂಜಿನೀರ್ ಜೊತೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು, ತನ್ನ ಬದುಕಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಚಿತ್ರದ ಕಥಾಹಂದರ. ತರನ್‌ಳ ಬೇಸರದ ಪ್ರಪಂಚ, ತುಮುಲ, ಮುಕ್ತಿಯ ಕಡೆಗೆ—ಹೀಗೆ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಕಥಾಸಂವಿಧಾನವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಒಂದು 'ಕಥೆ' ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ, ಒಂದು 'ಪ್ರಸಂಗ' ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರ, ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಬದಲು, ಅಸಂಗತವೆನಿಸುವ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲಸಾಂಗತ್ಯ ಅರ್ಥಸಾಂಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಅನುಭವಸಾಂಗತ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಸಮರ್ಥ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಈ ಚಿತ್ರ ಆದ್ಯಂತವಾಗಿ, ಇಡೀ, ಚಲನಚಿತ್ರದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಅಪ್ಪಟವಾದ ಅನನ್ಯವಾದ ಅದೇ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು.

ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾಗುವ ತರನ್ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ತಂದೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಾವು ನಿತ್ಯಕಾಣುವ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಸಂವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಅಭಿನಯ'ವೇ ಇಲ್ಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಭಿನಯವೆಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳು ತಂತಮ್ಮ ನಡವಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿನ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮುಂದೊತ್ತಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದು; ಅದು ರಂಗಮಾಧ್ಯಮ. ರಂಗಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ನಟರು ನಮಗಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿ ಎದುರು ತಂದು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ, ಕೆಮೆರಾ ನಮ್ಮನ್ನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಒಯ್ದು, ಬೇಕುಬೇಕೆನ್ನುವ ಕಡೆಗಳಿಂದ ಅವರನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತ, ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗದಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಎಷ್ಟು ಪೇಲವವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಯೋಚಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಅಷ್ಟು ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗದ ಈ ಭೇದ ಸ್ಪಷ್ಟ ತಿಳಿದೀತು. ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೆಮೆರಾ ಅಂದರೆ, ಕೆಮೆರಾದ ಮೂಲಕ ನಾವು, ಯಾವ ದೂರ ಯಾವ ಹತ್ತಿರದಿಂದ, ಯಾವ ಕೋನದಿಂದ, ಯಾವ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ, ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಹೊತ್ತು ನೋಡುತ್ತೇವೆ, ಮತ್ತು ನಾವು ಕೂಡ ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಹೇಗೆ ಹೇಗೆ ಚಲಿಸುತ್ತ ನೋಡುತ್ತೇವೆ ಎನ್ನುವುದರಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಹಾಗೇ ಆವರಣ ಕೂಡ. ಆ ಹಳೇಕಾಲದ ಭಾರೀ ಬಂಗಲೆ, ಅದರ ಕಾರಿಡಾರ್‌ಗಳು ಕೋಣೆ

ಗಳು ಚದರಬಿಲ್ಲೆ ಹಾಸಿದ ನೆಲ, ಗೋಡೆ ಕಂಬ ಕಿಟಕಿ ಬಾಗಿಲು, ಕುರ್ಚಿ ಮಂಚ ಕಪಾಟುಗಳು; ಹೊರವಲಯದ ಮರಳುಬಯಲು, ಯಂತ್ರನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಪಟ್ಟಣ, ಅದರ ಕೊಂಪೆಗಳು, ರೈಲುರಸ್ತೆ, ಎಂಜಿನೀರ್ ವಾಸಿಸುವ ಇಟ್ಟಿಗೆಯ ಬ್ಯಾರಕ್—ಚಿತ್ರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತೀರ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಸಾಧನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವನ್ನು ನೇರ ದಾಖಲಿಸಿದಂತಿರುವ ಈ ತುಣುಕು ಚಿತ್ರಗಳು, ಅವುಗಳ ದೀರ್ಘ ಹ್ರಸ್ವತೆ, ಅವುಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಜೋಡಣೆ ಎಲ್ಲ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಿತವಾದ್ದಾಗಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ಕೊಂಚ ದೀರ್ಘವಾದುವುದೆಂದರೆ ತರನ್‌ಳ ಸ್ವಗತವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಠಿತವಾಗುವ ಕವಿತಾವಾಕ್ಯಗಳು. ಅಂದರೆ, ಚಿತ್ರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಬಳಸದೆ, ಅದನ್ನು ಸಮಗ್ರ ಮಾಧ್ಯಮದ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಅಂಶವಾಗಿ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮದ ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡದ್ದಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ ಚಿತ್ರದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ. ಒಟ್ಟಿನ 'ಧ್ವನಿಪಥ'ವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ, ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯ ಇವುಗಳ ಜೊತೆ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಇತರ ಸಹಜ ಮತ್ತು ಕೃತ ಧ್ವನಿಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ: ಮಗುವಿನ ಅಳು, ಹಕ್ಕಿಗಳ ಕಿರುಚು, ಮಿಲ್ಲಿನ ಸಿಳ್ಳು, ನಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ನೀರು ಸುರಿಯುವ ಸಪ್ಪಳ, ಜಲ್ಲಿ ಒಡೆಯುವ ಕರ್ಕಶ ಸದ್ದು– ಮುಂತಾಗಿ. (ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕಿದರೆ ಒಟ್ಟೂ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಸುಮಾರು ನೂರು ಬಗೆಯ 'ಧ್ವನಿ'ಗಳಿವೆಯಂತೆ.)

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹ್ವಂಶ ಕೃತಿಯ ಜೀವಕಣವಾಗಿ ಬರುವ ಚಿತ್ರಖಂಡಗಳು ಹಾಗೂ ಧ್ವನಿಖಂಡಗಳು ಕೇವಲ 'ವಾಚ್ಯ'ವಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳದೆ 'ವ್ಯಂಗ್ಯ'ವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕೆಲವೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಾದರೆ— ಬಣ್ಣ ಮಾಸಿದ ಗೋಡೆಗಳು ಕಿಟಕಿಕಂಬಿಗಳು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಂಧನವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದು; ಕಪಾಟು ಗುಪ್ತಕನಸುಗಳ ಕೋಶಕ್ಕೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಬಹುದು; ಬಾಗಿಲು ಹೊಸದಾರಿ ಕಾಣಿಸಲಾಗದ ಬರೀ ತೆರವನ್ನು ಹೊಳೆಸಬಹುದು; ರಸ್ತೆ ಡಾಮರಿನ ಪ್ರಸಂಗ ಹಿಂಸೆಯ ಒಡಲಲ್ಲಿ ಸೀಳಿ ಬರುವ ಹೊಸಬದುಕಿಗೆ ಸೂಚಕವಾಗಬಹುದು. ಹಾಗೇ– ಮಗುವಿನ ಅಳುವಿನಲ್ಲಿ ಅದುಮಿಟ್ಟ ಆಸೆಯ ಮೊರೆತ ಕೇಳಬಹುದು; ಮಿಲ್ಲಿನ ಸಿಳ್ಳು ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೂ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಕೊಂಡಿ ಹಾಕಿ ಸೆಳೆಯುವ ಹೊಸಬದುಕಿನ ಕಿರುಚುಕರೆಯಾಗಬಹುದು; ನಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ನೀರು ಸುರಿಯುತ್ತಲೆ ಇರುವ ಸದ್ದು ಬೇಸರದ ಹುಳುಗೊರೆತವನ್ನೇ ಧ್ವನಿಸಬಹುದು. (ಇವೆಲ್ಲವೂ, ಇದಕ್ಕೆ ಇದು ಅರ್ಥ ಎನ್ನುವ ನಿಶ್ಚಯವುಳ್ಳ ಘನ ಸಂಕೇತಗಳಾಗದೆ, ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಧ್ವನಿಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಹಬ್ಬಿಸುವ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯುಳ್ಳವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಮುಖ್ಯ.)

ಚಿತ್ರ, ಧ್ವನಿ— ಇವುಗಳ ಜೊತೆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂರನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗವೆಂದರೆ 'ಚಲನೆ'. 'ಚಲನೆ'ಯೆನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳುಳ್ಳದ್ದು, ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ್ದು. ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರಿಕೆ (Shot-ಚಿತ್ರಖಂಡ) ಯಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ವಸ್ತುಗಳ ಚಲನೆ ತೀರ ಮೂರ್ತವಾಗಿ ಕಾಣುವಂಥದು. ಈ ವಸ್ತು ಚಲನೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅನೇಕ ಸಲ ಕೆಮೆರಾ ಕೂಡ ಚಲಿಸುತ್ತ ದಾಖಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದಲ್ಲ, ಅದರಿಂದ, ಸಹಜವಲ್ಲದ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ 'ಕೃತಚಲನೆ' ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, ಚಿತ್ರೀಕರಣ ಚಿತ್ರಸಂಸ್ಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ 'ಚಮತ್ಕಾರ'ಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ 'ಚಮತ್ಕಾರ ಚಲನೆ'ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದುಂಟು. ಚಿತ್ರಿಕೆಯೆನ್ನುವುದು ಅನೇಕ 'ಚಿತ್ರಚೌಕಗಳ' ಸರಣಿಯಷ್ಟೆ; ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರಚೌಕದಲ್ಲೂ, ಅದು ಸ್ತಬ್ಧವೇ ಇದ್ದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿನ ರೇಖಾರಚನೆಗಳಿಂದ ಭಾಸವಾಗುವ 'ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಚಲನೆ'ಯಿರುತ್ತದೆ; ಈ 'ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಚಲನೆ' ಚಿತ್ರ ಚೌಕವನ್ನು ದಾಟಿ ಚಿತ್ರಿಕೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತ ತನ್ನದೇ ಆದ ಚಲನರೇಖೆಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ, ಚಿತ್ರಿಕೆಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಜೋಡಣೆ (ಸಂಕಲನ) ಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಚಲನೆಗಳು, ಧ್ವನಿಖಂಡಗಳ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾಗುವ ಚಲನೆಗಳು; ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪಿನಲ್ಲಿನ ತಿಳಿ-ಮಂದಗಳು ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಗಳು ಮತ್ತು ನೇಸಲುಗಳು, ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಭಾವಗಳ ವಿವಿಧ ತೀವ್ರತೆಗಳು ಮುಂತಾಗಿ ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳು ಸೃಜಿಸುವ ಅನೇಕಾನೇಕ ಅಮೂರ್ತ ಚಲನೆಗಳು —ಹೀಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಚಲನೆಗಳ ನೆಯ್ಗೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರದ ಸಮಗ್ರಲಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಚಲನೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ನೆಯ್ದುಕೊಂಡು ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆನ್ನಿಸುವ ಲಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಒಡ್ಡಿದ ಸವಾಲು. 'ಮಾಯಾದರ್ಪಣ್' ಈ ಸವಾಲನ್ನು ಮುಖಕೊಟ್ಟು ಎದುರಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಗಣನೀಯ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಲಯಸಿದ್ಧಿ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೋಡಿ, ಈ ಚಿತ್ರದ ಲಯ ತೀರ ವಿಲಂಬಿತವಾದ್ದು, ಬೇಸರ ತರಿಸುವಂಥದು ಎಂದು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಆದರೆ, ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಕಥೆಯ ಲಯವಲ್ಲ, ಚಿತ್ರ ಒಟ್ಟು ಕೊಡುವ ಅನುಭವದ ಲಯ— ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಈ ಚಿತ್ರದ ಲಯಸಿದ್ಧಿ ಮನಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

'ಮಾಯಾದರ್ಪಣ್' ವರ್ಣಚಿತ್ರ. ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕ್ರಮ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಸಿನೆಮಾ ಆರಂಭವಾದ್ದು ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ದಾಖಲೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ; ಕ್ರಮೇಣ, ಆ ಚಲಿಸುವ ಚಿತ್ರಗಳ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕ

ವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು, ಎಷ್ಟೋ ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳ ಮೇಲೆ ಧ್ವನಿ ದಾಖಲಿಸಿ ಜೋಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು ; ಆಮೇಲೆ ಕ್ರಮೇಣ, ಧ್ವನಿಯನ್ನೂ ಚಿತ್ರ ಧ್ವನಿಗಳ ಒಟ್ಟನ್ನೂ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹವಣಿಕೆ ನಡೆಯಿತು. ಹೀಗೇ, ವರ್ಣಚಿತ್ರಗಳ ಶೋಧವಾದಮೇಲೆ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿದೆ. ಚಿತ್ರ, ಧ್ವನಿ, ಬಣ್ಣ– ಇವುಗಳ ಬಳಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ್ದು ಮೊದಲಿಗೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ. ಆದರೆ ದಾಖಲಾಗುವ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ತನ್ನದೇ ಮಿತಿ ಬಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪಿನಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರಿತವಾದಾಗಲೂ ನಮಗೆ ಮರ ಹಸಿರಾಗಿದೆ ಎಂದೇ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಪ್ಪಾಗಿದೆ ಎನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ಬಣ್ಣದ ದಾಖಲೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಹಾಗೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ –ಅದು ಯಂತ್ರಸಿದ್ಧವಾದ್ದಕ್ಕಾಗಿ– ವಾಸ್ತವ ದೂರ ಕೂಡ ಆಗುವುದುಂಟು. ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ನಿಷ್‌ಖಚಿತವಾದ ವರ್ಣಗಳು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಾಗ ಖಚಿತವಾಗಿಬಿಟ್ಟು, ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅದನ್ನು 'ರಮ್ಯ'ಗೊಳಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ವ್ಯಾಪಾರಿ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವುದಕ್ಕೇ ಬಣ್ಣದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

(ಚಿತ್ರರಚನೆಯ –ಪೇಂಟಿಂಗ್– ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದಾರಷ್ಟೆ. ಅದರಿಂದ ಕಲಿತು, ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿ ಬಳಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್‌ನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ –೧೯೪೦ರ ದಶಕ– ವಿರಲವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ.)

ಬಣ್ಣದ ಕಲಾತ್ಮಕ ಬಳಕೆ ತುಂಬ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದದ್ದು ಸತ್ಯಜಿತ್ ರಾಯ್ ಅವರಿಂದಲೇ. ಅವರ 'ಕಾಂಚನಜಂಗಾ' (ಬಂಗಾಳಿ–೧೯೬೨) ವಾಸ್ತವಸ್ತರದಲ್ಲೇ, ಎಚ್ಚರದ ಆಯ್ಕೆಗಳಿಂದ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿರುವ ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ಚಿತ್ರ, 'ಅಶನಿ ಸಂಕೇತ್' (ಬಂಗಾಳಿ–೧೯೭೩). ಮಣಿಕೌಲ್ ಅವರ 'ದುವಿಧಾ' (ಹಿಂದಿ–೧೯೭೩) ಕೂಡ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಣಿಸಬೇಕಾದ್ದು.

'ಮಾಯಾದರ್ಪಣ್'ನಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು 'ಯಥಾವಾಸ್ತವ'ವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲೂ ಅಗತ್ಯವಾದ ಒಂದೊಂದು ಬಣ್ಣವೇ ವಿಜೃಂಭಿಸುವಂತೆ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. 'ಚಿತ್ರ ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಜಾರಿಕೊಳ್ಳದಂತೆ ಹತೋಟಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು'

ಎಂದು ಶಹಾನಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಬಣ್ಣವೇ ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಬಣ್ಣವನ್ನು ಹತೋಟಿಯಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಯಮ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ದೊರಕುವಂತೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಚಿತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಮಾಸಲು ನೇರಿಳೆಯ ಬಿಳುಪಿನಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವ ಚಿತ್ರ, ತರನ್‌ಳ ಬಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಿರುವಂತೆ ಬದಲಾಗಿ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಮೊದಲಭಾಗದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧ ಕೆಂಪಿನ ಸಮೃದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ನಿರರ್ಥಕವೆನಿಸುತ್ತಿರುವ ಆಕೆಯ ಯೌವನದ ಅದಮ್ಯತೆಯನ್ನು ವ್ಯಂಜಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಾದಮೇಲೆ, ಆಕೆಯ ಆತ್ಮನಿರೀಕ್ಷಣೆ, ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿನ ಕ್ರೂರ ತೀವ್ರತೆ ಹಳದಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕನಸಿನ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಅಸ್ವಾಮಿನ ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಜಾರಿಕೊಂಡು ತಲ್ಲೀನಳಾಗುವಾಗ ಹಸಿರು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣ ತೊಡಗಿ, ಮೊದಲ ಭಾಗದ ಕೊನೆಗೆ, ಹೆಣ್ಣುತನದ ಹತ್ತಿಕ್ಕಿದ ಬಯಕೆ ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಸ್ಫೋಟಗೊಳ್ಳುವಾಗ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣ ಆವರಿಸಿ 'ತಣಿತ'ವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದ.

ಮೊದಲನೇ ಭಾಗದ ಕೆಂಪಿನ ಹೆಚ್ಚಳ ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಳದಿಯ ಜೊತೆ ಕೂಡಿ, ಮಿಶ್ರಗೊಂಡು, ಕಿತ್ತಳೆಯ ಬಣ್ಣದ ಚೆಲ್ಲಾಟವಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾಗದ ಕೊನೆ ನೇರಿಳೆ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಅದ್ದಿಕೊಂಡು 'ತಣಿತ'ಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆ ಭಾಗ ಹೆಚ್ಚು ವರ್ಣಮಯ. ಅದರ ಆರಂಭ ಕೆಂಪಿನಿಂದ, ಅನಂತರ ಹಸಿರು, ಆಮೇಲೆ ಹಸಿರುಬಿಳುಪು ; ತರನ್ ಎಂಜಿನೀರ್‌ನ ಮನೆಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಂಪಿನ ವಿಜೃಂಭಣೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂದಿನ ಕನಸು ಕೆಂಪಾಗಿ, ಕೆಂಪು-ಬಿಳುಪುಗಳ ಕೆಂಪು-ಕಪ್ಪುಗಳ ಮಿಶ್ರಣವಾಗಿ ಉಗ್ಗಡಿಸುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ, ಅಸ್ವಾಮಿನ ಕನಸು ಇಲ್ಲೇ ನನಸಾಗಬಹುದಾದ ಸಂಭವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸಮೃದ್ಧ ಹಸಿರಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಮೀಪದಲ್ಲೇ ರಾಯ್ ತಮ್ಮ ಮಹತ್ತನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಬಿಟ್ಟಿರುವಾಗ, ಅವರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹೊರಗುಳಿಯುವುದು ಹೊಸಬರಿಗೆ ಕಷ್ಟದ್ದೇ. ರಾಯ್ ಅವರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಶಹಾನಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದೂ ಪ್ರಶಂಸನೀಯ. 'ಚಾರುಲತಾ' (ಬಂಗಾಲಿ-೧೯೬೪) ಚಿತ್ರದ ಆರಂಭದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ,ನಾಯಕಿ ತನ್ನ ಭವ್ಯನಿವಾಸದ ಭಣಗುಟ್ಟುವ ಕೋಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುವ ಏಕಾಂತದ ಅಸಹ್ಯ ಬೇಸರವನ್ನು ರಾಯ್ ಅಲ್ಪದಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದನ್ನು ಹೋಲಬಹುದಾದ ತರನ್‌ಳ ಏಕಾಂತ ಬೇಸರವನ್ನು ಶಹಾನಿ ರಾಯ್ ರೀತಿಗಿಂತ ತೀರ ಬೇರೆಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಾರುಲತಾ ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯವಾಗಿ ಪುಸ್ತಕವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಗುಣುಗುಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಬೈನಾಕುಲರ್ ಹಿಡಿದು

ಕೆಳಗೆ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುವ ದಾರಿಹೋಕ ಧಾಂಡಿಗನನ್ನೇ ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ನೋಡುವುದು —ಇತ್ಯಾದಿ ಅಸಂಗತ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ರಾಯ್ ಬೇಸರವನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ; ಅದೇ ಶಹಾನಿ, ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸಲು ಹೋಗದೆ, ಅಮೂರ್ತವನ್ನು ಕೂಡ ಹಾಗೇ ಕಣ್ಣಿಗೊತ್ತಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

'ಮಾಯಾದರ್ಪಣ್' ಚಿತ್ರ, ರಾಯ್ ಅವರ 'ಜಲಸಾ ಘರ್' (ಬಂಗಾಲಿ—೧೯೫೮) ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತುವಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾಠವೆನಿಸುವಷ್ಟು ಅದಿದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ರಾಯ್ ತಮ್ಮ ಚಿತ್ರವನ್ನು ವಾಸ್ತವನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಬಹಿರಂಗ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂರ್ತತೆಯಲ್ಲೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಕುಮಾರ ಶಹಾನಿ, ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವೆನಿಸುವಂತೆ, ವಾಸ್ತವೇತರವನ್ನೂ ತಡಕುತ್ತ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯೆಯ ಅಮೂರ್ತತೆಯಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶೋಧಿಸುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಅಶ್ಲೀಲಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುವ ವರ್ತಮಾನದ ಬದುಕಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಕರಗಿ ಕೊನೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ನೆನಪನ್ನೇ ಉರಿಸಿಕೊಂಡು, ಕೊನೆಗಾಲವನ್ನು ಬದುಕಿ ತೀರಿಸುವ ರಾಯ್ ಅವರ ಜಮೀನ್ದಾರ, ಉಲ್ಕೆಯಂತೆ ಕಣ್ಣು ಕೋರೈಸಿ ಬೆಳಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಇದ್ದ ಒಬ್ಬನೇ ಮಗ, ಹೆಂಡತಿ ಮೊದಲೇ ಆಕಸ್ಮಿಕದಲ್ಲಿ ಸತ್ತುಹೋಗುವುದರಿಂದ ಈತನ ಸಾವಿನೊಡನೆ ಇವನ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ತೀರಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶಹಾನಿ, ದಿವಾನ್‌ಜಿಯ ಮಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇಡೀ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಧೈರ್ಯಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ತರನ್, ಭೂತದಲ್ಲಿ ಬದುಕುವ ತಂದೆಯ ಸತ್ಯವನ್ನೂ ತಾನು ಬದುಕಬೇಕಾದ ವರ್ತಮಾನದ ಸತ್ಯವನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಂಡು, ತಾನು ಎರಡರ ನಡುವಣ ಸೇತುವೆಯೂ ಆಗಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ದಾಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ವಿವೇಕವನ್ನು ಹೊಳೆಸುತ್ತಾಳೆ. ಇವಳ ಅಣ್ಣ, ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಎದುರಿಸಲಾರದೆ ಅಸ್ಸಾಮ್‌ಗೆ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಶಹಾನಿಯವರು ರಾಯ್ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡರೂ ಇಡೀ ಅನುಭವ ಮತ್ತೂ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಸಂಕೀರ್ಣಕ್ಕೆ ಉಚಾಯಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ; ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನವರಾಗಿ, ರಾಯ್ ತಲೆಮಾರಿಗೂ ಈಗಿನದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರಗಳಿಗೆ ಕೂಡ ಸೂಚಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ, 'ಮಾಯಾದರ್ಪಣ್' ಚಿತ್ರ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯಲ್ಲೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗಿರುವ, ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಗೆ ಕೈಚಾಚಿರುವ ಗಣನೀಯ ಕಲಾಕೃತಿಯೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

೬೦. ಇಲ್ಯುಮಿನೇಷನ್
ILLUMINATION
ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ
ಪೋಲಂಡ್/೧೯೭೩/ವರ್ಣ/೯೧ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಕ್ರಿಜ್‌ಸ್ಟೋಫ್ ಜಾನುಸಿ

ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಅನಂತರ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡ ಪುಟ್ಟ ರಾಷ್ಟ್ರವಾದ ಪೋಲಂಡ್, ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿವೇಕಗಳಿಂದ ಗಣ್ಯವಾಗಿ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಹೊಸ ಶಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿಕೊಂಡಿತು; ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ, ವಿವಿಧ ಕಲೆಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಒಂದು ಹೊಸ ಉಬ್ಬರವನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡಿತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪೋಲಿಷ್ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಜಗತ್ತಿನ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯಿತು. ಈ ಕಾಲದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಶ್ವವಿಮರ್ಶಕರು 'ಪೋಲಿಷ್ ಸ್ಕೂಲ್' ಚಿತ್ರಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಗಣಿಸಿದರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಈ ತನಕವೂ ಪೋಲಂಡ್, ಚಲನಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹೆಚ್ಚಳವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಹೊಸ ಪೋಲಿಷ್ ಸಿನೆಮಾದ ಮೊದಲ ಪೀಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದವರು ಆಂದ್ರೆ ವಾಯ್‌ದಾ, ಆಂದ್ರೆ ಮುಂಕ್, ಜೆಸಿ ಕೊಲೆರೊವಿಕ್ಜ್, ವೋಚಿ ಹಾಸ್ ಮುಂತಾದವರು. ಈ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ವಾಯ್‌ದಾ ನಾಯಕನೆನ್ನಬಹುದಾದಂತೆ, ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಾಯಕನೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡವನು ಕ್ರಿಜ್‌ಸ್ಟೋಫ್ ಜಾನುಸಿ.

ಜಾನುಸಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ೧೯೩೯ರಲ್ಲಿ, ವಾರ್ಸಾದಲ್ಲಿ. ೧೯೫೫-೫೯ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ವಾರ್ಸಾ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ. ಜೊತೆಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ. ಮುಂದೆ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಿತ್ರತಯಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಆತ, ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ 'ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ'ವನ್ನೂ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ. ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಕೈಯಾಡಿಸಿದ. ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಆತ, ಲೊಡ್ಸ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ಆರು ವರ್ಷ ಅವಧಿಯ ಡಿಪ್ಲೊಮಾ ಕೋರ್ಸ್ ಮುಗಿಸಿದ. ಆತನ ಡಿಪ್ಲೊಮಾ ಚಿತ್ರ DEATH OF A PROVINCIAL, ವೆನಿಸ್, ಮಾನ್‌ಹೀಮ್, ಮಾಸ್ಕೋ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಚಲನಚಿತ್ರೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗೆದ್ದುಕೊಂಡಿತು. ಅದೇ ಸ್ಕೂಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಆತ ಎರಡು ವರ್ಷ ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿಯೂ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ. ಮುಂದೆ ಪೂರ್ತಾ ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲೇ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಈತ, ಟೆಲಿವಿಷನ್‌ಗಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಕೂಡಿ, ಸುಮಾರು ಹದಿನೈದು ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ. KRZYZTOF PENDERECKI, THE STRUCTURE OF CRYSTALS,

FAMILY LIFE, BEHIND THE WALL, ILLUMINATION, BALANCE -- ಇವು ಈತನ ಮುಖ್ಯ ಚಿತ್ರಗಳು. ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ, ಎರಡು ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳ, ಎರಡು ಪೀಳಿಗೆಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಘರ್ಷಣೆಗಳು ಈತನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವಂಥ ಕಾಳಜಿಗಳಾಗಿವೆ.

ILLUMINATION ಚಿತ್ರ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅದ್ಭುತ ಶೋಧನೆಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುವ, ಅಗ್ನಿದಿವ್ಯಗಳ ಶೋಧಯಾತ್ರೆ ಎನ್ನುವಂತಿದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಶ್ರಮ ಸಂಕಷ್ಟಗಳಿಂದಲೂ ಹೃದಯ ಶುದ್ಧಿಯಿಂದಲೂ ಮನುಷ್ಯ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಅರಿವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ 'Illumination' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಚಿತ್ರದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು.

ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್‌ಜೆಕ್, ಪ್ರಾಂತಭಾಗದ ಚಿಕ್ಕ ಪಟ್ಟಣವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ರಿಕ್ಯುಲೇಶನ್ ಮುಗಿಸಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ 'ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ'ವನ್ನು ಕಲಿಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ, ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಡಾಕ್ಟೊರೇಟ್ ಪದವಿ ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅರಿವುಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಬದುಕಿನ ಸತ್ಯವನ್ನೂ ಅರ್ಥವನ್ನೂ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಆತನ ಗಾಢವಾದ ಹಂಬಲ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾಸ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಆತನ ಬದುಕು ಕ್ರಮಿಸುವ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಲವು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್‌ಜೆಕ್, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಉಪನ್ಯಾಸಕಿಯಾಗಿದ್ದ ಅಗ್ನೆಜ್ಕಾ ಎಂಬಾಕೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಲೈಂಗಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಇಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಕೂಡಿ ಬದುಕತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಆಕೆ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈತನಿಗಿಂತ ದೊಡ್ಡವಳು, ಮನೋವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಡವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೀರ ಭಿನ್ನಳಾದವಳು. ಇದರಿಂದ, ಅವರು ಕೂಡಿಕೊಂಡಷ್ಟೇ ಬೇಗ ಬೇರೆಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೆ, ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತುಬರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದಿದ್ದಾಗ, ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಇಬ್ಬರೂ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಇದಾದಮೇಲೆ ಬೇಸರಗೊಂಡ ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್‌ಜೆಕ್ ಪರ್ವತಪ್ರಾಂತಕ್ಕೆ ತೆರಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಪರ್ವತಾರೋಹಣದ ಸಾಹಸಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈತನ ಸ್ನೇಹಿತನೊಬ್ಬ ಪರ್ವತಾರೋಹಣ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಸಾವಿಗೀಡಾದಾಗ ಆತ ದಿಙ್ಮೂಢನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟವಾಗಿ ಬಂದ ಈ ಸಾವು, ಬದುಕಿನ ಗಾಢಕ್ಕೆ ತೆರೆದ ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಆತನಿಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಪರ್ಕವೊದಗಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಮದುವೆ

ಯಾಗುತ್ತಾನೆ; ಒಂದು ಮಗುವಿನ ತಂದೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬದುಕಿನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು, ಕಾರ್ಖಾನೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೆಚ್ಚು ಗಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ರಾತ್ರಿಯ ಹೊತ್ತು, ನಿದ್ರೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಮನೋವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ದುಡಿಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆತನ ಆಸಕ್ತಿ ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಜೀವಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಡೆಗೆ ತುಡಿಯತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಆತ, ವಿದ್ಯುತ್-ವೈದ್ಯಕೀಯ ಉಪಕರಣಗಳ ತಂತ್ರಜ್ಞನಾಗಿ ಕೆಲಸ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಕ್ರಮೇಣ, ನರ-ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆ ಹಾಗೂ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಕಿತ್ಸೆಗಳ ಹೊಸ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನೋರೋಗಿಯೊಬ್ಬ ಈತನ ಸ್ನೇಹಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆತ, ಮನಸ್ಸು-ಶರೀರಗಳ ಜಡ-ಚೇತನಗಳ ವಿಲಕ್ಷಣ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ, ಆತನ ಸ್ನೇಹಿತನಾದ ಮನೋರೋಗಿಯ ಮಿದುಳಿನ ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆ ನಡೆದು ಅವನು ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಾವು ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಜೆಕ್‌ಗೆ ಭಾರಿ ಆಘಾತವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ; ಸಂಸಾರ ಜೀವನದಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾವಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ತಾನು ಪರಿಹಾರ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು ಎಂದು ಆತ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ, ಚರ್ಚ್‌ನ ಧರ್ಮಪೀಠ ಸೇರಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಸಿಕ್ಕೀತೆಂದು ತಡಕತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅದು ವಿಫಲವಾದಾಗ ಅಲೆಮಾರಿಯಾಗಿ ಅಲೆಯುತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಹತಾಶೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ, ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಆತನಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗ ಆತ, ಹೊಸ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡಂತೆ ತನ್ನ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಮರಳುತ್ತಾನೆ. ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ವಿಜ್ಞಾನದ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ನಡೆವ ಹಿಂಸಾಕಾಂಡದಿಂದಾಗಿ ಆತನಿಗೆ, ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ತನಗಿರುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಆ ನೈತಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ತನ್ನ ಹೆಗಲಮೇಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಆತನಲ್ಲಿ ಹೃದಯರೋಗದ ಸೂಚನೆಗಳು ಕಾಣಿಸತೊಡಗುತ್ತವೆ. ದೇಹ-ಚೇತನಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಒಳತೋಟಿಗಳು ಅವನಿಗೆ ನಿಚ್ಚಳವಾಗತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಬದುಕಿನ ಮೂಲತತ್ತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೂ ಶೋಧಿಸುವ ಶ್ರದ್ಧೆ ನಿಷ್ಠೆಗಳು ಬಲಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಇಡೀ ಚಿತ್ರ ನಮಗೆ ವಿಜ್ಞಾನದ ಸಾಧನೆಗಳ ಅಪೂರ್ವ ವೈಭವಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕಿಸುತ್ತದೆ; ಆದರೆ, ಅದೇ ಅದಮ್ಯ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ವಿಜ್ಞಾನದ ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಸ್ಫಟಿಕದ ಶಲಾಕೆಗಳಂತೆ ಖಚಿತವಾಗಿ, ನರಳಿಕೊ

ಳ್ಳುತ್ತ ಅರಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ದೃಶ್ಯಪರಂಪರೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಮಸ್ತವನ್ನೂ ಮುಟ್ಟಿ ಆಲಿಂಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ; ವಿಜ್ಞಾನ-ಧರ್ಮ, ಸಮಾಜ-ವ್ಯಕ್ತಿ, ವಸ್ತು-ಚೇತನ ಇವುಗಳ ಸಮಸಮ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ನರಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಅರಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ, ಇವೆ ಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿ ಆಚೆಯೆಲ್ಲೋ ಕೂಡ ಮಿಂಚುವ ಬದುಕಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ಸಾಕಾರ ವಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗುತ್ತವೆ.

ಪೋಲಂಡ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿತು, ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅಮಲೇ ರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಆ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಬದುಕು ಹಾಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಅರಳಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅದು ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ವಿವೇಕವನ್ನು ಜಾಗೃತವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡದ್ದೇ ಕಾರಣ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ ರಾಷ್ಟ್ರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇ ಜಾನುಸಿಯ ಕೃತಿವೈಶಿ ಷ್ಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾನುಸಿಯೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳು ಆತನ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಮುನ್ನುಡಿಯೆನ್ನುವಂತಿವೆ:

"ವಾಯ್ದಾನ ಪೀಳಿಗೆಗೂ ನನ್ನ ಪೀಳಿಗೆಗೂ ಮಧ್ಯೆ ತುಂಬ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. ಅವರು ಇಡಿಯಾದ ಸಮಾಜದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ಹೊಂದಿದ್ದರು. ಸಾಮಾ ಜಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಆಸಕ್ತ ರಾಗಿದ್ದರು. ಆರ್ಥಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಸಾಮೂ ಹಿಕ ಬದುಕನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಪರಿ ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಪರಿ ಶೀಲಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ನಮ್ಮ ಆ ಕಾಲದ ಬದುಕಿಗೆ ತೀರ ಅವಶ್ಯವಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾ ಗಿಯೇ ನಾವು, ಅವರು ಕಾಣಿಸಿದ ತಿಳಿವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ; ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ತುಂಬ ಗೌರವ ಹೊಂದಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ, ಮತ್ತೂ ಅವರ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ನಾವೂ ನಡೆದು ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ? ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು. ನಮ್ಮ ಆಸಕ್ತಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ವಾಗಿರುವುದು, ಸಮಾಜದ ಒಳಗೆ ಬದುಕುವ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮೇಲೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಅವರು ಕಾಣಿಸಿಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಂಡ ನಾವು, ಈಗ ಸಮಾಜದ ಒಳಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಅವರು ಕಾಣಿಸಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಆಯ್ಕೆಯ ಶಕ್ತಿಯಿ ರುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಚೇತನಗಳೂ ಇರುವುದನ್ನೂ ನಾವು ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಇಡಿಯಾದ ಸಮಾಜ ಹಲವಾರು ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ ಜನರ ಬದುಕು ಉತ್ತಮಗೊಳ್ಳಲು ಅಷ್ಟು ಸಾಲದು. ಈ ನವಸಮಾಜದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಗಂಭೀರ ವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ. ಪುನಸ್ಸಂಘಟಿತವಾದ ಸಮಾಜದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯನ್ನು ಪುನಸ್ಸಂಘಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದೆ."

ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಮಾನವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಈಗಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ,

ಇವತ್ತಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಜೀವನಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ 'ದ್ವಂದ್ವ'ಗಳನ್ನೂ ಆ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನೂ, ಅಂಥ ಸಂಕೀರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ನರಳುವ ಅರಳುವ ಮಾನವಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನೂ ಅಷ್ಟೇ ನವುರಾಗಿ ಮುಟ್ಟಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಾನುಸಿಯ ಅಪೂರ್ವ ಕೌಶಲಕ್ಕೆ ILLUMINATION, ಒಂದು ಸಮರ್ಥ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಉಜ್ಜೀವನ-ಚಮತ್ಕಾರ-ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳು

ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕ

ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳು: ವಾಸ್ತವವನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ನಿಜಚಿತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಚಿತ್ರಗಳು. ಇವೆರಡೂ ಅಲ್ಲದ ಮೂರನೆಯ ಮಾರ್ಗ, ಉಜ್ಜೀವನ-ಚಮತ್ಕಾರ ಚಿತ್ರಗಳದ್ದು.

ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೇ, ಪಟ್ಟಿಗಳ ಮೇಲೆ ಚಲನೆಯ ವಿವಿಧ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅವಸ್ಥೆಗಳ ಚಿತ್ರ ಬರೆದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರು ಓಡಿಸಿ, ಅದರಿಂದ ಚಲನೆಯ ಭಾಸ ಉಂಟಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಧನಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದವು. ಸಿನೆಮಾ ಬಂದು ಕೆಮೆರಾ ಮೂಲಕ ನಿಜವಾದ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮೇಲೆ ಕೂಡ, ಲಿಖಿತ ಚಿತ್ರಗಳ ಉಜ್ಜೀವನದ ಕುತೂಹಲ ನಷ್ಟವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಚಲನೆಯ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹಂತಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಅನಂತರ, ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಕೆಮೆರಾದ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಯ ಮೇಲೆ ದಾಖಲಿಸಿಕೊಂಡು

ತಯಾರಿಸುವ, ಈ ಮೂಲಕ, ಸ್ತಬ್ಧ ಲಿಖಿತ ಚಿತ್ರಗಳು ಜೀವಗೊಂಡು ಚಲಿಸುವಂತೆ ಕಾಣಿಸುವ ಉಜ್ಜೀವನ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಿನೆಮಾದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಉಜ್ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಲಿಖಿತಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸು ವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನೂ ನೆರಳುಗಳನ್ನೂ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿಫಲನ ಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿರುವುದೂ ಉಂಟು; ಅಥವಾ, ಬೆಂಕಿಕಡ್ಡಿಗಳು ಕವಾಯಿತು ನಡೆಸು ವಂಥ, ವಸ್ತು-ಉಜ್ಜೀವನಗಳೂ ಉಂಟು. ಇವಲ್ಲದೆ, ಕೆಮೆರಾವನ್ನು ಬಳಸದೆಯೇ ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಗಳ ಮೇಲೆ ನೇರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು-ಹಾಗೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಧ್ವನಿಪಥವನ್ನು ಕೂಡ- ಬರೆದುಕೊಂಡು ಅಥವಾ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ತಯಾರಿಸಿದ 'ಕೆಮೆರಾ ಬೇಡದ ಚಿತ್ರ'ಗಳೂ ಇವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನೇಕಾನೇಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಹಜ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೇ ಅನೇಕಾನೇಕ ವಿಲಕ್ಷಣ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಹೀಗೆ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೌಶಲ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವ ಚಲನ ಚಿತ್ರಗಳ ಬಳಗದಲ್ಲಿ, ಕಾರ್ಟೂನ್ (ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರ) ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು, ಗೊಂಬೆ ಚಿತ್ರ ಗಳು, ನೆರಳು ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರತಿಫಲನ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಚಿತ್ರಗಳು, ಚಮತ್ಕಾರ ಚಿತ್ರಗಳು, 'ಕೆಮೆರಾ ಬೇಡದ' ಚಿತ್ರಗಳು, ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮಿಶ್ರಣಚಿತ್ರಗಳು— ಮುಂತಾಗಿ ಅನೇಕವು ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಪ್ರದರ್ಶನ ಉದ್ಯಮದ ಅನುಕೂಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಉದ್ದ (ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಧಿ) ವನ್ನು ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಇಟ್ಟು ಕೊಂಡಿವೆ (ಕಥಾಚಿತ್ರಗಳಾದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ಒಂದೂವರೆ ತಾಸಿನಿಂದ ಮೂರು ತಾಸು; ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳು ಸುಮಾರಾಗಿ ಹದಿನೈದರಿಂದ ಮೂವತ್ತು ನಿಮಿಷ.) ಆದರೆ ಉದ್ಯಮದ ಹೊರಗೆ ಕೇವಲ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ, ಕುತೂಹಲಕ್ಕಾಗಿ, ಬಗೆಬಗೆಯ ಗಂಭೀರ ಸಾಧನೆಗಳಿಗಾಗಿ ಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸುವ ಶ್ರದ್ಧಾವಂತರು ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪ ರೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೆರಡು ನಿಮಿಷಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಸುಮಾರು ಅರ್ಧತಾಸಿನವರೆಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಅವಧಿಯ ಇಂಥ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳು ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯ ಹೊಸಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಡಲು ನೆರವಾಗಿವೆ. ಸಿನೆಮಾ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಿಚ್ಛಿಸುವವರಿಗೆ ಇವು 'ಪಠ್ಯ'ವಾಗುತ್ತವೆ. ಸಿನೆಮಾದ ವಾಸ್ತವವಿಭಾಗ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವಿಭಾಗ, ಚಮತ್ಕಾರ ವಿಭಾಗ— ಈ ಮೂರರಲ್ಲೂ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿವೆ.

ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನೂ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವೈವಿಧ್ಯ ಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳ ಅಪಾರ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳ ಪರಿ ಚಯವನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧರು

ಕಾರ್ಟೂನ್ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತವಾದ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರು, ವಾಲ್ಟ್ ಡಿಸ್ನೆ (೧೯೦೧-೧೯೬೬) ಯದು. ಎಷ್ಟೋ ಮೊದಲೇ, ೧೯೦೭ರಲ್ಲೇ, ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ಎಮಿಲ್ ಕೊಹ್ಲ್, ಕಾರ್ಟೂನ್ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದ; ಹಲವು ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿನ ಹಲವರು ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ, ಇವತ್ತಿಗೂ ಹೊಸದೆನ್ನಿಸುವ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಮೂಕಚಿತ್ರ ಯುಗದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕಿಳಿದ ಡಿಸ್ನೆ, ವಾಕ್ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದಮೇಲ್ಕೆ ತನ್ನ ಕಾರ್ಟೂನ್ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಹಾಲಿವುಡ್‌ನ ವೈಭವ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಲು ದುಡಿದ. ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬೃಹತ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದರುಗಳು ದುಡಿಯುವ ಒಂದು 'ಕಾರ್ಖಾನೆ'ಯನ್ನೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಿ, ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತ, ಅದನ್ನು ಭಾರೀ ಹಣ-ಲಾಭಗಳ ಉದ್ಯಮವನ್ನಾಗಿಸಿದ ಕಾರ್ಟೂನ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈತ, ಮಿಕಿ ಮೌಸ್, ಡೊನಾಲ್ಡ್ ಡಕ್ ಮುಂತಾದ ಸರಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನಲ್ಲದೆ SNOW WHITE AND SEVEN DWARFS ನಂಥ ಹಲವಾರು ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಹಾಲಿವುಡ್ ಉದ್ಯಮ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಾಗೇ ಕಾರ್ಟೂನ್ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಜಗತ್ತಿನ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಈತನ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆ. ಆದರೆ, ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಉದ್ಯಮವಂತಿಕೆಗಳೇ ಈತನ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದ್ದರಿಂದ, ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿ ಸರಳ ನೀತಿಕಥೆಗಳ (ಈಸೋಪನ ಕಥೆಗಳು, ಪಂಚತಂತ್ರ ಕಥೆಗಳು ಮುಂತಾದ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಾಣಿಕಥೆಗಳು) ಒಂದೇ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅಸಂಖ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಹೋದದ್ದರಿಂದ ಈತನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಮಿತಿಯೂ ಉಂಟಾಯಿತು. ಈತನ ಹಾಗೆ ಭಾರೀ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳದ ಬೇರೆ ಅನೇಕಾನೇಕರು, ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ಡಿಸ್ನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಅನಂತರವೂ ವಿಧವಿಧವಾದ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಟೂನ್ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದಾಗಿ ಈಗ, ಕಾರ್ಟೂನ್

ಚಲನಚಿತ್ರವೆಂಬುದು ಗಂಭೀರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿವಂತ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ನಾರ್ಮನ್ ಮೆಕ್‌ಲಾರೆನ್ (೧೯೧೪–) ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ – ಚಮತ್ಕಾರ – ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದವನು. ಸ್ಕಾಟ್‌ಲಂಡ್‌ನವನಾದ ಈತ, ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸತೊಡಗಿ, ಮುಂದೆ ಲಂಡನ್‌ಗೆ ಬಂದ. ಲಂಡನ್‌ನಲ್ಲಿ, 'ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಜನಕ'ನೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಗ್ರಿಯರ್‌ಸನ್‌ನ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಕೆಲಸಮಾಡಿದ. ಆಮೇಲೆ ಅಮೆರಿಕ (ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್) ದಲ್ಲಿ ಕೆಲವುಕಾಲ ದುಡಿದು ಕೊನೆಗೆ ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ಕೆನಡಾದ 'ನ್ಯಾಶನಲ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಬೋರ್ಡ್' ಸೇರಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲೇ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ನಡುವೆ, ವಿಶ್ವಸಂಸ್ಥೆಯ ವತಿಯಿಂದ ಆತ ಚೀನ ಇಂಡಿಯಾಗಳಿಗೂ ಬಂದು ತರಬೇತಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.

ಆತನ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ್ದು, 'ಕೆಮೆರಾ ಬೇಡದ' ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ. ಖಾಲಿ ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಅದರ ಧ್ವನಿಪಥದ ಮೇಲೆ ಲೇಖನಿ-ಬ್ರಶ್‌ಗಳಿಂದ ಧ್ವನಿರೇಖೆಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಂಡು, ಹಾಗೆ ಧ್ವನಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವಂತೆ ಆತ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ; ಅನಂತರ, ಆ ಧ್ವನಿಗೆ ಹೊಂದುವಂಥ ರೇಖೆಗಳ ವರ್ಣಗಳ ರೂಪ–ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು, ಚಿತ್ರಚೌಕದಮೇಲೆ, ಲೇಖನಿ-ಬ್ರಶ್‌ಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಹೀಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ 'ನೇರ ಚಿತ್ರ'ಗಳು ಅಪೂರ್ವವೆನಿಸಿದವು. ಕೆಲವು ಸಲ ಆತ, ಧ್ವನಿಪಥದಮೇಲೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಅಪರೂಪದ ವಾದ್ಯಗೀತವನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅನಂತರ ಅದಕ್ಕೆ, ತಕ್ಕ ರೇಖೆ-ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಪಟ್ಟಿಯ ಮೇಲೆ ಕೈಯಲ್ಲೇ ರಚಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ— ಆತನ FIDDLE DE DEE (ಪಿಟೀಲು ಹಾ ಹಾ) ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ನಿಮಿಷಗಳ ಚಿತ್ರ, ಪಿಟೀಲಿನ ಸಂಗೀತಖಂಡವೊಂದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ, ಕುಣಿಯುವ ಮಿಂಚುವ ಮೈಗರೆಯುವ ಹರಿದಾಡುವ ವರ್ಣರೇಖೆಗಳ ಚುರುಕು ವಿಲಾಸವನ್ನು ಮೆರೆಸುತ್ತದೆ. SYNCHROMY (ಸಂಮೇಳ) ಎಂಬುದು, ಎಂಟು ನಿಮಿಷಗಳ ಇದೇ ಬಗೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರ.

ಅಲ್ಲದೆ ಆತ, ಬಗೆಬಗೆಯ ಉಜ್ಜೀವನ (Animation) ಚಿತ್ರಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉಜ್ಜೀವನದ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ನಟರ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಎರಡನ್ನೂ ಜೋಡಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಾಲಯದಲ್ಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ದೃಶ್ಯ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಂತೂ ಬೇಕಷ್ಟಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಕುಶಲವಾದ ಕಠಿನವಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ.

PHANTASY (ಭಯರಮ್ಯ) ಎಂಬ ಆತನ ಎಂಟು ನಿಮಿಷದ ಚಿತ್ರ, ರಟ್ಟು ಕತ್ತರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಉಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿ, ಹೆಸರಾಂತ ಸಂಗೀತಗಾರನ ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ತಯಾರಿಸಿದ್ದು. ಸ್ವಪ್ನಸದೃಶ ಭೂಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನಡೆವ 'ವಿಧಿಕ್ರಿಯೆ'

ಯೆಂಬಂತೆ, ಭೀಕರ ನೃತ್ಯವೆಂಬಂತೆ, ಆಟವೆಂಬಂತೆ— ವಿಲಕ್ಷಣ ಅನುಭವ ಕೊಡುತ್ತದೆ. RYTHMETIC (ಗತಿಗಣಿತ) ವೆಂಬ ಒಂಭತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ, ಉಜ್ಜೀವನತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಗಣಿತಸಂಖ್ಯೆಗಳು ಮೂಡಿಕೊಂಡು, ಒಂದನ್ನೊಂದು ತಬ್ಬುವ, ಸೆಣಸುವ, ಕಿಚಾಯಿಸುವ, ಓಡಿಸುವ, ಆಕ್ರಮಿಸುವ— ಸಂಖ್ಯೆಗಳ ಕ್ರೀಡಾವಿಲಾಸದ ತಿಳಿ ಹಾಸ್ಯವಿದೆ. A CHAIRY TALE (ಕುರ್ಚಿಯ ಕಥೆ) ಎಂಬ ಹತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳ ಚಿತ್ರ, ತಾನು ಕೂರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹಟತೊಟ್ಟು ಚಂಡಿಮಾಡುವ ಕುರ್ಚಿಗೂ ಅದನ್ನೇರಿ ಕೂರಬೇಕು ಎಂದು ಹವಣಿಸಿ ಸಾಹಸಪಡುವ ಒಬ್ಬ ಯುವಕನಿಗೂ ನಡೆವ ಸೆಣಸಾಟವಾಗಿದೆ. ಇಂಡಿಯಾದ ರವಿಶಂಕರ್ ಅವರ ಹಿನ್ನೆಲೆವಾದನದಿಂದ ಅಪೂರ್ವ ಸೊಗಸನ್ನು ತಾಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಕುರ್ಚಿಯ ತಮಾಷೆಯ ಕಥೆಯಾಗಿರುವಂತೆ, ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡಿನ, ಮನುಷ್ಯ-ಮನುಷ್ಯರ ಕೂಡಾಟ-ಸೆಣಸಾಟಗಳ ಒಗೆತನದ ಕಥೆಯನ್ನೂ ಹೊಳೆಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಸಮ್ಮೇಳನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಭಾಷಣಕ್ಕೆ ಕರೆದಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಆತ, ಒಂದು ಕಿರುಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ಇದರಲ್ಲಿ ಚಂಡಿಹಿಡಿದು ಮಾತಾಡಲುಬಿಡದೆ ಕಾಡುವ ಮೈಕಿನೊಡನೆ ನಡೆವ ಈತನ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ವಿಫಲ ಹೋರಾಟ, ಮಾತಿನ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ೫೦-೬೦ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿರುವ ಈತನ ಕೃತಿಗಳು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಯ ಸಾಧನೆಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಚಮತ್ಕಾರಮಾತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಾಗಿವೆ. ಆತನ 'ಅಮೂರ್ತಚಿತ್ರ' 'ಮೂರ್ತಾಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರ' 'ಕಥಾಕಾಲ್ಪನಿಕ'ಗಳೆಲ್ಲವೂ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಮೃದುಹಾಸ್ಯ ಮಾನವೀಯ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಆರ್ದ್ರವಾಗಿವೆ; ಅಪರೂಪದ ಅನುಭವದ ತುಣುಕುಗಳಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. (ಮುಂದೆ, ಈತನ ಎರಡು ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯವಿದೆ.)

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರುಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಬರ್ಟ್ ಹಾನ್‌ಸ್ಟ್ರಾ (೧೯೧೬-) ನೆದರ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್ಸ್ (ಡಚ್) ದೇಶದವನು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪೇಂಟರ್ ಆಗಿದ್ದು ಅನಂತರ ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕನಾಗಿ ಮುಂದೆ (೧೯೪೮) ಚಿತ್ರನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ. ೧೯೫೮ರಿಂದ ಈಚೆ ಈತ ಕೆಲವು 'ಕಥಾಚಿತ್ರ'ಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವ ವಿಶೇಷ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ವಾಸ್ತವವನ್ನೇ ದಾಖಲುಗೊಳಿಸಿದಂತಿರುವ ಈತನ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳು ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ವರ್ಗಕ್ಕೇ ಸೇರಬಹುದಾದಂಥವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕವು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗದಿರುವಂಥ ಅಪರೂಪದ ಸೊಬಗನ್ನೂ ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ-ನೆದರ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್ಸ್ ಸಮುದ್ರತೀರದಲ್ಲ ಭೂಕೊರೆತ ತಡೆಯಲು,

ದ್ವೀಪದ್ವೀಪಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಅಡ್ಡಗಟ್ಟು ಹಾಕುವ ವಿಶೇಷ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಹಸದ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರವಾದ DELTA PHASE ONE ಎಂಬುದು (೨೦ ನಿಮಿಷ), ಅಷ್ಟು ಖಚಿತವಾಗಿ ತನ್ನ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ; ಹೀಗೆ ಡಾಕುಮೆಂಟರಿಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿರುವಂತೆ, ಕಥಾಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕುತೂಹಲ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಹಾಲಂಡ್ ಕಾಲುವೆಗಳ ನಾಡು; ಅಲ್ಲಿ ಕಾಲುವೆಗಳೇ ರಸ್ತೆಗಳು. ಕಾಲುವೆಗಳ ನೀರಿನ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ ಕಾಣುವ ಅಲ್ಲಿನ ನಾಡು ನಗರಗಳ ಪ್ರತಿಫಲನ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದಲೇ ಸಿದ್ಧವಾದ್ದು ಈ ಕಿರುಚಿತ್ರ (೧೦ ನಿಮಿಷ). ಆಮ್‌ಸ್ಟರ್‌ಡಾಮ್ ನಗರದ ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಭವ್ಯ ವಾಸ್ತುಗಳು, ಗ್ರಾಮಪ್ರದೇಶದ ಗಾಳಿಗಿರಣಿಗಳು, ಪಶುಪ್ರಾಣಿಗಳು, ತೇಲುವ ದೋಣಿಗಳು ಮುಂತಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ದೃಶ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಾಲಂಡ್‌ನ ನೀರಿನಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಚಿತ್ರ ಅತ್ಯಪೂರ್ವವಾದ ಸೊಬಗಿನಿಂದ ಕೂಡಿದೆ.

(ಈತನ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮುಂದೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.)

ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಅನಂತರ, ಪೂರ್ವ ಯುರೋಪಿನ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ (ಪೊಲಂಡ್, ಜೆಕೊಸ್ಲೊವೆಕಿಯಾ, ಹಂಗರಿ, ಹಾಲಂಡ್ ಇ.,) ಉಜ್ಜೀವನ ಚಿತ್ರ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಧವಿಧವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಜೆಕೊಸ್ಲೊವೆಕಿಯಾದ ಜಿರಿಟ್ರಂಕ ಮತ್ತು ಆತನ ಹಾದಿಯಲ್ಲೇ ಮುಂದೆ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ ಕರೆಲ್ ಜೆಮನ್, ಪೊಲಂಡ್‌ನ ಬೊರೊವ್‌ಜಿಕ್ ಹಾಗೂ ಜೆನ್ ಲೆನಿಕ ತಮ್ಮ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ಹಾಗೂ ಶಕ್ತಿವಂತ ಗೊಂಬೆಚಿತ್ರ-ಶಿಲ್ಪಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಚಾರದಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ತನಕ ವಿಧವಿಧವಾದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅನೇಕ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ತಂತ್ರ ರೂಪ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ, ಈಗ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಉಜ್ಜೀವನ-ಚಮತ್ಕಾರ-ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರಲೋಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿವೆ.

೧. ನೆಯ್‌ಬರ್ಸ್ (NEIGHBOURS)
ನೆರೆಹೊರೆ
ಕೆನಡಾ/೧೯೫೨/ವರ್ಣ/೯ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ನಾರ್ಮನ್ ಮೆಕ್‌ಲಾರೆನ್

ಚಿಕ್ಕ ಬಯಲೊಂದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮನೆಗಳು ; ಅಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಇಬ್ಬರು. ಅವರಿಬ್ಬರ ಮನೆಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಗಿಡ ಹುಟ್ಟಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೂ ಅರಳುತ್ತದೆ. ಅದು ತನ್ನದು ತನ್ನದು ಎಂದು ಇಬ್ಬರೂ ಹಕ್ಕು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ, ಬಡಿದಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಇಬ್ಬರೂ ಸಾಯುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರ ಮೇಲೂ ಒಂದೇ ಗೋರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹೂವು ಗೋರಿಯನ್ನೇರುತ್ತದೆ. ತುದಿಯಲ್ಲಿ ನೀತಿಪಾಠ ಹೇಳುವಂತೆ ಹೀಗೆ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ :

SO (ಆದ್ದರಿಂದ)

LOVE THY NEIGHBOUR (ನಿನ್ನ ನೆರೆಯವನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸು)

ಈ ನೀತಿವಾಕ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಹದಿನಾರು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದನೋಲೊಂದರಂತೆ ಪುನರಾವೃತ್ತವಾಗಿ ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಕಥೆಯ ಶೈಲಿ ನೀತಿಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರೀಕರಣ ತಂತ್ರದಲ್ಲೂ ನೀತಿಕಥೆಗಳ ತಂತ್ರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ನಟರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ ರೀತಿ ಇದ್ದಾರೆ, ಒಂದೇ ರೀತಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ— ಬಿಂಬ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳ ಹಾಗೆ. ಚಿತ್ರೀಕೃತ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರಚೌಕವನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿಹಾಕುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಇವರ ನಡಿಗೆ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳ ರೀತಿಯ ಚಲನೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯೆಲ್ಲವೂ ಕತ್ತರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಉಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದು. ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ನೀತಿಕಥೆಯಂತೆ ಕಾಲಾತೀತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಕಾಣುವ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು ತೀರ ವರ್ತಮಾನದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ; ಆರಾಮ ಕುರ್ಚಿಯ ಮೇಲೆ ವರ್ತಮಾನಪತ್ರಿಕೆ ಓದುತ್ತ ಕೂತವರು. ತುದಿಯಲ್ಲಿ, ನೀತಿಪಾಠವನ್ನು ಒಂದಲ್ಲ ಹದಿನಾರು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸತತವಾಗಿ ಘೋಷಿಸಿದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಕರ್ತ, ನೀತಿಕಥೆಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ನೀತಿಕಥೆಯ ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪುಗಳ ಸರಳತೆಗೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಹೊಸ ಸಂಕೀರ್ಣ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೃಜಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

'ನೆರೆಯವನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸು' ಎಂಬ ನೀತಿ, ಯಾವತ್ತಿನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ತಿಳಿದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಸತತವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದು. ಎಲ್ಲ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಉದ್ಘೋಷಿತವಾಗುತ್ತ ಬಂದ ಈ ನೀತಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಕೃತಿಗಿಳಿಯುವುದು

ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಗೈತಿಹಾಸಿಕ ವನ್ಯಜನಾಂಗದವರ ಹಾಗೇ ಇವತ್ತಿನವರೂ ಹಕ್ಕಿಗಾಗಿ ಹಗೆಯಿಂದ ಸೆಣೆಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದಲ್ಲ, ಹದಿನಾರು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಘೋಷಿಸಿದರೂ ಮನುಷ್ಯನ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ನೀಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ಕೈಯೆತ್ತಿ ಕೂಗುತ್ತಿದ್ದೇನೆ, ಯಾರೂ ಕೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ' ಎಂದು ವ್ಯಾಸರು ವಿಷಾದಿಸಿದಂತೆ, ಮಾನವ ದ್ವಂದ್ವ ಘರ್ಷಣೆಗಳ ದುರಂತವನ್ನು ವಿಷಾದಿಸುವ ಈ ಕಿರುಚಿತ್ರ ಅತ್ಯಪೂರ್ವವಾದದ್ದು.

●

೨. ಪಾ ದೆ ದ್ಯೂ (PAS DE DEUX)

ದ್ವಂದ್ವ ನೃತ್ಯ
ಕೆನಡಾ/೧೯೬೮/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೩ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ನಾರ್ಮನ್ ಮೆಕ್‌ಲಾರೆನ್

ಕೆನಡಾದಲ್ಲಿ ಬ್ಯಾಲೆ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಮಾರ್ಗರೆಟ್ ಮರ್ಸಿಯರ್ ಮತ್ತು ವಿನ್‌ಸಂಟ್ ವಾರೆನ್ ಎಂಬಿಬ್ಬರ ದ್ವಂದ್ವ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಈ ಕಿರುಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದೆ.

ಇಡೀ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಸಪೇತಾದ ಕಪ್ಪು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಅದರ ಎದುರು, ಅತ್ಯಂತ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಕಾಶವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಶರೀರರೇಖೆಗಳು ಮಿಂಚುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ಮಾನವಶರೀರದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವ ಅಕ್ಕರೆಯ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾಂಸರೇಖೆಗಳ ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರಗಳು ನೆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ 'ಪುರುಷ'ನೊಬ್ಬನೇ ನರ್ತಿಸುತ್ತ ಸ್ವಯಂ ವೈಭವವನ್ನು ಮೊಳಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕೈಯ ಚೆಲವು ಕಾಲಿನ ಚೆಲುವು ಒಂದು ಹತ್ತಾದಂತೆ, ಕೈಚಲಿಸುವಾಗ ಕಾಲು ಚಲಿಸುವಾಗ ಹತ್ತಾರು ಕೈಗಳು ಕಾಲುಗಳು ಮೂಡಿಕೊಂಡು ಮೈಗರೆಯುತ್ತವೆ. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ಆದಿಸ್ವರ ಮೊರೆಯುತ್ತದೆ. ದೂರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಬಿಂಬ. ಈಗ ಹೆಣ್ಣು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಮುಂದೆ ಇಬ್ಬರ ದ್ವಂದ್ವ ನೃತ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆಕೆ, ಒಂದಿದ್ದವಳು ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತಾಗಿ ಹಲವಾಗಿ ಮಿಂಚುತ್ತಾಳೆ. ಈತ ಅಪ್ಪಲು ಕೈಯೆತ್ತಿದರೆ, ಎತ್ತಿದ ಕೈಗಳು ನೂರಾಗುತ್ತವೆ; ಹತ್ತಿ ಹಲವಾಗಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಸುತ್ತುತ್ತಾನೆ, ಮುತ್ತುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೇ, ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಚಲನೆಗೂ ಇಬ್ಬರೂ ಇಬ್ಬರ ಶರೀರಭಾಗಗಳೂ ಹತ್ತಾಗುತ್ತ ಹಲವಾಗುತ್ತ ಮತ್ತೆ ಒಂದೇ ಆಗುತ್ತ, ಬೆರೆಯುತ್ತ ಬೆಸೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಬಹುಬಿಂಬ ಮುದ್ರಣ'ದ ತಂತ್ರವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಕೌಶಲದಿಂದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಣಿತದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಾಲಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ತಂತ್ರ. ಇಂಥ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಸಿದ್ಧಿ ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂಥದು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರದ ಇಂಥ ಭಾರೀ ತಂತ್ರಚಮತ್ಕಾರವೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಸೆಳೆಯದೆ, ಇಡೀ ಚಿತ್ರದ ಅನಿರ್ವಾಚ್ಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಳಗಾಗಿಬಿಡುತ್ತೇವೆ. ತಾಂತ್ರಿಕ ಚಮತ್ಕಾರ ಅಷ್ಟಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ಅನುಭವಸತ್ತ್ವವಿರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಚಿತ್ರ, ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಆಳವನ್ನು ಅಲುಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಂಖ್ಯರ 'ಪುರುಷ-ಪ್ರಕೃತಿ' ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಮಹತ್ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಈ ಚಿತ್ರ ಮೀಟುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ನಮಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ.

●

೩. ಗ್ಲಾಸ್ (GLASS)

ಗಾಜಿನ ಚಿತ್ರ
ನೆದರ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್ಸ್/೧೯೫೮/ವರ್ಣ/೧೦ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಬರ್ಟ್ ಹಾನ್‌ಸ್ಟ್ರಾ

ಹಾಲೆಂಡ್ ಗಾಜಿನ ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾದದ್ದು. ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಕಸಬುಗಾರರು ಕೈಚಳಕದಿಂದ ಸೃಜಿಸುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ರೀತಿಯ ಗಾಜಿನ ಅಪರೂಪ ವಸ್ತುಗಳೂ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಬಹು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳ್ಳುವ ಬಳಕೆ ವಸ್ತುಗಳೂ ಅಲ್ಲಿ ತಯಾರಾಗುತ್ತವೆ. ಗಾಜಿನ ಉದ್ಯಮದ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದಕ್ಕೆ, ಹಾನ್‌ಸ್ಟ್ರಾ ಒಂದು ಡಾಕುಮೆಂಟರಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಅದು ೨೫ ನಿಮಿಷಗಳ ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪಿನ ಚಿತ್ರ. ಅದರ ಜತೆಯಲ್ಲೇ ಆತ, ತನಗಾಗಿ, ಅದೇ ಚಿತ್ರದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಸಂಕಲನವನ್ನು –ವರ್ಣದಲ್ಲಿ– ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ.

ಮೂಲ ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು ಚಿತ್ರ ಹಾಲೆಂಡ್‌ನ ಈ ಉದ್ಯಮದ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಆಕರ್ಷಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆತನ ಈ ವರ್ಣಚಿತ್ರ, ವಿವರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಂದು ಗಾಢ ಪರಿಶೋಧನವಾಗಿದೆ.

ಚಿತ್ರದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ, ಕುಶಲ ಕೆಲಸಗಾರರು ತುಂಬ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಕೌಶಲ ಚಾತುರ್ಯಗಳಿಂದ ನಾಜೂಕಾದ ಗಾಜಿನ ಸುಂದರ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಒಬ್ಬ ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗೂ ಆತ ಸೃಜಿಸುವ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಇರುವ ಜೀವಂತ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. (ಒಬ್ಬ ಕಸುಬುಗಾರನ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ

ಮಾಟಕ್ಕೂ ಆತ ತಯಾರಿಸುವ ವಸ್ತುಗಳ ಮಾಟಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯೆ ಸಾಮ್ಯ ಕಾಣಿಸುವ ವರೆಗೆ, ಈ ಸಂಬಂಧ ಗಾಢವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.) ಎರಡನೆಯ ಭಾಗ, ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳು ಬಳಸುವ, ಸರಳ 'ಸಾಧನ'ಗಳು ಹೇಗೆ ಅವರ ಹೊರ-ಕೈಗಳೇ ಆಗಿ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರನೆಯ ಭಾಗ, ಬಳಕೆವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಅಸಂಖ್ಯ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಿ ಪೇರಿಸುವ ಆಧುನಿಕ ಯಂತ್ರಗಳ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಂತ್ರ, ಮಾನವರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಾನೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆಯಲ್ಲ ಎಂದು ನಮಗೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಕಂಡರೂ, ಒಮ್ಮೆ ಏನೋ ದೋಷ ಸಂಭವಿಸಿದಾಗ, ಯಂತ್ರ ಸೋಲುತ್ತದೆ ; ಮನುಷ್ಯನೇ ಅದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯ ಭಾಗ, ಕರಕುಶಲ ಉತ್ಪಾದನೆ- ಯಂತ್ರೋತ್ಪಾದನೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಇವುಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಹದ ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಕಾತರಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಲ್ಕು ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಅದಕ್ಕದಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಉಚಿತವಾಗಿ ಹೊಂದುವ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಯಂತ್ರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಎಣಿಕೆಯ ಏಕತಾನದ ದನಿ ಯಂತ್ರಲಯಕ್ಕೆ ಶೃತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದದಂತೆ ವರ್ಣ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟು ಉಚಿತವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅತ್ಯಂತ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾದ ನವುರು ಹಾಸ್ಯದ ರೇಖೆಗಳು ಮಿಂಚಿ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಾನವೀಯವಾಗಿಸುತ್ತವೆ.

ಕೈಕಸುಬಿನ ಸೊಗಸನ್ನೂ ಯಂತ್ರಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕಾಣಬಲ್ಲ ಸ್ಥೈರ್ಯ ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಯಂತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಮುನ್ನುಗ್ಗದೆ ಅದನ್ನು ಬಗೆಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು-ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು-ರಾಜಕೀಯಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರುಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲದ ಆಳವಾದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಅರಿವುಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಇಲ್ಲಿನ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಕಿರುಚಿತ್ರವನ್ನು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿಸಿದೆ.

೪. ಜೂ (ZOO)

ಪ್ರಾಣಿ ಸಂಗ್ರಹ
ನೆದರ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್ಸ್/೧೯೬೮/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು
ನಿರ್ದೇಶನ: ಬರ್ಟ್ ಹಾನ್‌ಸ್ಟ್ರಾ

ಇದು ಪ್ರಾಣಿ ಸಂಗ್ರಹವೊಂದರ ಚಿತ್ರ ಮೇಲೆ ನೋಡುವುದಕ್ಕೆ. ಅಲ್ಲಿರುವ

ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವಾದ ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ಅವುಗಳ ಮುಖಭಂಗಿ ಚಲನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಬೆರಗೆನ್ನಿಸುವಂಥ ಭಾವವೈವಿಧ್ಯ, ಇವುಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಕೋನಗಳಿಂದ ದೂರಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಬರುವ ಜೂ ನೋಡಲು ಬಂದ ನೂರಾರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳು ; ಗಂಡುಗಳು ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಎಳೆಯರು ಮುದುಕರು ಮಕ್ಕಳು ಮುಂತಾಗಿ ಹಲವು ಅವಸ್ಥೆಯ ಜನ ; ಆಟ ವಿನೋದ ಕುತೂಹಲ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಮೋಜು ಊಟ ತಿಂಡಿ ಪರಸ್ಪರ ತೋರಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ್ದರಲ್ಲಿ ಉದ್ಯುಕ್ತರಾದವರು, ನೋಡಲು ಬಂದು ಅದೇ ಮರೆತರೋ ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ತಂತಮ್ಮಲ್ಲೇ ಆಸಕ್ತರಾಗಿ ಕೂತವರು, ನಿರಾಸಕ್ತರಾಗಿ ಏಕಾಂತ ಕೂತವರು ; ಪುನಃ ಲಕ್ಷಣ ವಿಲಕ್ಷಣ ಕೋನಗಳಲ್ಲಿ, ದೂರಗಳಲ್ಲಿ, ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ. ಈ ತುಂಡು ಚಿತ್ರ ಮುಗಿಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮನುಷ್ಯ-ಪ್ರಾಣಿ ಭೇದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮರೆತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮುಖಗಳು, ಭಾವಗಳು, ಭಂಗಿಗಳು, ಗತಿಗಳು—ಮುಂತಾದವುಗಳ ಸಮೃದ್ಧ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಚೋದ್ಯವನ್ನೇ ಆ ಸಣ್ಣ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತೆಲ್ಲ ಮೀರಿ ಆಕ್ರಮಿಸಿಬಿಡುವ ಪ್ರಾಣದ ವಿಜೃಂಭಣೆಗೆ ನಾವು ವಿಸ್ಮಯಗೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಪಶು-ಪಕ್ಷಿ-ಮಾನವ ವರ್ಗಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೆ ಮರೆಸಿ ಪ್ರಾಣದ ಆರ್ಕವನ್ನೇ ಉರಿಸುವಂಥ ಚಿತ್ರ ಇದು.

ಚಿತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಹಾನ್‌ಸ್ಟ್ರಾನೇ ಹೇಳುವ ವಿನಮ್ರವಾದ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಗಮನಿಸುವಂತಿವೆ :

"ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಜನರ ನಡವಳಿಕೆ ಯಾವ ರೀತಿಯದು ಎಂಬುದನ್ನು ನೇರ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ಕ್ರಮವೇ ಈ ತುಂಡು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಆಧಾರ. ಇದು ಹೊಸ ಪದ್ಧತಿ ನನಗುಂತೂ.

ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಏನೊಂದೂ ಅಭಿನೀತವಾದದ್ದಿಲ್ಲ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ತಾವು ತಾವೇ ಆಗಿರುವಾಗ ಕೆಮೆರಾ ಅವರ ಮೇಲೆ ಪತ್ತೇದಾರಿ ನಡೆಸಿತು. ಕೆಮೆರಾವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಪತ್ತೆಯಾಗದ ಹಾಗೆ ಅಡಗಿಸಿಡಲಾಗಿತ್ತು, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಎದುರಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿಯೇ ಇಟ್ಟಿತ್ತು. ಈ ತೆರನ ಕೆಮೆರಾ ಬಳಕೆ ತೀರಾ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಂಡ್‌ನಲ್ಲಿ ('ಸ್ವೇಚ್ಛಾಚಿತ್ರ' ಪಂಥ : Free Cinema) ಅಮೆರಿಕ ಹಾಲಂಡ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಈ ಪದ್ಧತಿ ಬಳಸಿರುವುದುಂಟು.

ಹೀಗೆ ಕೆಲಸಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿರುವ ಅಪಾಯವನ್ನು ನಾನು ಬಲ್ಲೆ. ಜನರನ್ನು ಅವರ ಸಹಜ ನಡವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಹಿಡಿದುಬಿಡುವುದು ಕೊಂಚ ಅನ್ಯಾಯವೇ. ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ದುರುಪಯೋಗ ಮಾಡುವುದು ಸುಲಭ.

ಈ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದು ಮುಖ್ಯ, ಸಂಕಲನವಾದಮೇಲೆ ಅದು ಯಾ ಥರದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ. ನನ್ನ ಮುಖ್ಯಧೋರಣೆಯೆಂದರೆ, ನನ್ನ 'ಸಹಜೀವಿ'ಗಳ ಖರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಸುಲಭ

ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದುಬಿಡಬಹುದಾದ ಚಪಲವನ್ನು ಪೂರಾ ಹತ್ತಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದೇ. ಚಿತ್ರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕವರನ್ನು ಇದು ನೋಯಿಸೀತು ಎಂದು ತೋರಿದ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ದೊಡ್ಡ ರಾಶಿಯನ್ನೇ ನಾನು ಬಿಟ್ಟುಹಾಕಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಎಷ್ಟೋ ಅಷ್ಟೇ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಎನ್ನಿಸುವಂಥ ತುಂಬ ಹಿತಕರವೂ ಆಸಕ್ತಿಪೂರ್ಣವೂ ಆದ ಸ್ಥಳ 'ಪ್ರಾಣಿಸಂಗ್ರಹ' ಎಂಬುದು ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿ, ಈ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ.

ಮನುಷ್ಯರು ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆ, ಅವು ಇವರನ್ನು ನೋಡುತ್ತವೆ. (ಎರಡೂ ಕಡೆಯವರ ಕ್ಷೇಮಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಮನುಷ್ಯರು ಎರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಸರಳಿನ ಹಿಂದಿರುವುದೇ ಲೇಸು). ಮನುಷ್ಯರು ಅವನ್ನು ನೋಡಿ ಖುಶಿಪಡುವಂತೆ ಅವು ಇವರನ್ನು ಕಂಡು ಖುಶಿಪಡುತ್ತಾವೋ ಇಲ್ಲವೋ ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನನಗೆ ಕಂಡ ಹಾಗೆ ಕೆಲವು ಅತಿಸಂದಣಿಯ ದಿನಗಳಲ್ಲಂತೂ, ಬಂದ ಜನರೆಲ್ಲ ಬೆಟ್ಟುಮಾಡಿ ನಕ್ಕು ಮನಸ್ವೀ ಮಾತಾಡಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪೀಡಿಸುವಾಗ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಹುಚ್ಚಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ನಮಗೂ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಗೂ ಸಾಮ್ಯವೇನೋ ಉಂಟು, ಆದರೆ ನಾವು ಅವುಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ತಾನೆ."

೫. ೨೩ ಸ್ಕಿಡೂ (23 SKIDOO)

ಜೀವಹಾರಕ

ಕೆನಡಾ/೧೯೬೮/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೮½ ನಿಮಿಷ

ನಿರ್ದೇಶನ :

ಇದೊಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ. ಹೊಚ್ಚಹೊಸದಾದ ಒಂದು ಭಯಾನಕ ಬಾಂಬಿನ ಶೋಧವಾಗಿದೆ. ಅದು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತೃಣವನ್ನೂ ಕದಲಿಸದೆ, ಸಮಸ್ತವನ್ನೂ ಇದ್ದುದಿದ್ದಂತೆಯೇ ಉಳಿಸಿ ಜೀವಕಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ— ಎಂಥ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಜೀವಿಯ ಕಣವನ್ನೂ ಬಿಡದೆ– ನಾಶಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತೆಂಬುದು ಚಿತ್ರದ ವಸ್ತು. ಒಂದು ಬೃಹತ್ ನಗರ, ಅಂತಸ್ತು ಅಂತಸ್ತು ಮುಗಿಲಿಗೇರಿರುವ ಬೃಹದಾಕಾರದ ಸಾಲು ಸಾಲು ಸಿಮೆಂಟ್ ಕಟ್ಟಡಗಳು. ಎಲ್ಲಿಂದೆಲ್ಲಿಗೂ ಕಟ್ಟಡಗಳೇ ಕಟ್ಟಡಗಳು. ಚೊಕ್ಕ ರಸ್ತೆಗಳು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸ್ತಬ್ಧ. ಘೋರ ನೀರವ. ಮೆಲ್ಲಗೆ ನೀರವವನ್ನಾಕ್ರಮಿಸುವ ಸದ್ದು : ಬೃಹದಾಕಾರದ ಕಟ್ಟಡದೊಳಗೆ ಸ್ವಯಂಚಾಲಿತ ಮುದ್ರಣಯಂತ್ರವೊಂದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ದಿನಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು

ಮುದ್ರಿಸಿ ರಾಶಿಹಾಕುತ್ತಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶೀರ್ಷಿಕೆ : 'ಹೊಸ ಬಾಂಬಿನ ಶೋಧ, ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಲಿದೆ'. ಅರ್ಥಾತ್ ಈಗಾಗಲೇ ಆ ಬಾಂಬಿನ ಪ್ರಯೋಗ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಜಗತ್ತು ನಿಷ್ಪ್ರಾಣವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ, ತೃಣ ಕೂಡ, ಇದ್ದ ಹಾಗೇ ಇದೆ; ಸ್ವಯಂ ಚಾಲಿತ ಯಂತ್ರಗಳು ಅವಿರತ ದುಡಿಯುತ್ತಲೇ ಇವೆ; ಜೀವಕಣಗಳಷ್ಟೇ ನಾಶವಾಗಿವೆ. ಮತ್ತೆ ಸಹಿಸಲಾಗದ ನೀರವ, ಘೋರ ಮೌನ; ನಗರ ಸುತ್ತುವ ಕೆಮೆರಾ ಸಾಲು ಸಾಲು ಕಟ್ಟಡಗಳನ್ನೇ ರಸ್ತೆಗಳನ್ನೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಘೋರ ಮೌನದ ನಡುವೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಏನೋ ಸದ್ದು. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪ್ರಾಣಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿತೆ? ದೂರ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಓಡೋಡಿ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಬಂತು, ಹತ್ತಿರ ಬಂತು. ಒಂದು ಕಾಗದದ ಮುದ್ದೆ ಅಷ್ಟೆ, ಗಾಳಿಗೆ ಉರುಳಿರುಳಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಘೋರ ಮೌನದಲ್ಲಿ, ಮಾನವ ನಾಗರಿಕತೆಯ ತುದಿ ಮಜಲಿನ ಪ್ರತೀಕವೆಂಬಂಥ ಸುಂದರ ಆಕೃತಿಗಳ, ಆದರೆ ಕಠಿಣ ಕಲ್ಲಾದ ಕಟ್ಟಡ-ರಸ್ತೆಗಳ ಚಿತ್ರಜಾಲದಲ್ಲೇ ಚಿತ್ರ ಕೊನೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

●

೬. ದ ಬಿಗ್ ಸಿಟಿ ಬ್ಲೂಸ್ (THE BIG CITY BLUES)

ಮಹಾನಗರದ ಶೋಕಗೀತೆ
ನೆದರ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್ಸ್/೧೯೬೨/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೨೪ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ: ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ವಾನ್ ದ ಲಿಂಡೆನ್

ಭಾರೀ ನಗರವೊಂದರ ಹೊರವಲಯದಲ್ಲಿ, ಈಗಿನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿ ಮುಗಿಯುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಹಲವು ಅಂತಸ್ತುಗಳ ಕಟ್ಟಡವೊಂದರಲ್ಲಿ, ಬಹುಶಃ ಅದು ನಿರ್ಜನವಾಗಿದ್ದ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗಿ ಹೇಗೋ ಕೊಲೆಯಾಗಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದು ಪತ್ತೆಯಾಗಿದೆ—ಎನ್ನುವ ಪತ್ರಿಕಾ ವರದಿಯ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಈ ಕಿರುಚಿತ್ರ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ದೊಡ್ಡ ನಗರವೊಂದರ ಹೊರವಲಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗತೊಡಗಿರುವ ಉಪನಗರ; ಅಲ್ಲಿ, ಈಗಷ್ಟೇ ಕಟ್ಟಿ ಮುಗಿಸುತ್ತಿರುವ ಹಲವು ಅಂತಸ್ತುಗಳ ಭಾರೀ ಕಾಂಕ್ರೀಟ್ ಕಟ್ಟಡ. ನಿರ್ಜನವಾದ ಆ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ, ಒಂದು ಪೋಲೀಸ್ ಕಾರು, ಆಂಬುಲೆನ್ಸ್ ಬಂದು ಆ ಕಟ್ಟಡದ ಎದುರು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಪೋಲೀಸ್ ಕಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಬಿಳಿ ಯುವಕನನ್ನು ಅರೆಸ್ಟ್ ಮಾಡಿ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅನಂತರ, ಕಟ್ಟಡದ ಒಳಗಿನಿಂದ ಒಬ್ಬ ಕರಿಯ (ನೀಗ್ರೋ) ಯುವಕನನ್ನು ಅರೆಸ್ಟ್ ಮಾಡಿ ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಏನು ನಡೆದಿದೆಯೆಂದು

ತಿಳಿಯಲು ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಜನ ಸೇರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಈಗ, ಈಗಾಗಲೇ ನಡೆದು ಹೋಗಿರುವ ಕಥೆ ಹಿಮ್ಮಿಂಚಿನಲ್ಲಿ (ಫ್ಲಾಶ್‌ಬ್ಯಾಕ್) ಮೂಡಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗುತ್ತದೆ :

ನಿರ್ಜನವಾದ ಅದೇ ಕಟ್ಟಡ, ಒಬ್ಬ ಚಿಕ್ಕ ಬಾಲಕ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೊಲವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಹಿಂದೆ ಬಂದ ಒಬ್ಬ ಬಾಲಕಿ (೧೫-೧೬ ವಯಸ್ಸಿನವಳು) ಆತನನ್ನು ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಮೊಲವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮೊಲ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಕಟ್ಟಡದ ಒಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಓಡತೊಡಗುತ್ತದೆ. ನಿರ್ಜನ ಕಟ್ಟಡದ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಓಡಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆ ಮೊಲವನ್ನು ಆಕೆ ಅಟ್ಟುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗೇ ಹೋಗುವಾಗ, ಒಂದು ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಯುವಕರು (ಒಬ್ಬ ಬಿಳಿಯ, ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕರಿಯ) ಅಮಲೇರಿ ಗೋಡೆಗೆ ಒರಗಿ ಕೂತದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬಿಳಿಯನ ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸೀಸೆ ಬರಿದಾಗಿದೆ, ಕರಿಯನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ಬರಿದಾದ ಸೀಸೆಯಿದೆ. ಬಿಳಿ ಯುವಕ ಅಮಲಿನಲ್ಲೆ ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದು, ಅಂಗಳದಲ್ಲಿನ ಕೆಸರು ತುಳಿಯುತ್ತ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಹೆದರಿ ಓಡತೊಡಗುತ್ತಾಳೆ.

ಆಕೆ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದು ಮಹಡಿ ಹತ್ತುತ್ತ, ಕಟ್ಟಡದ ಹಾಯ್ದಾರಿ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತ ಓಡುತ್ತಾಳೆ. ಓಡುವುದು, ಅಟ್ಟಿಸುವುದು ದೀರ್ಘಕಾಲ ನಡೆದು ಆಕೆ ಸೋಲುತ್ತಾಳೆ. ತೋಲತಪ್ಪಿ ಮೇಲು ಮಹಡಿಯಿಂದ ಮೆಟ್ಟಿಲು ತಿರುವಿನಲ್ಲಿ ಉರುಳಿ, ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದು ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ.

ಈಗ ಆ ಕರಿಯ ಯುವಕ ಮೂರನೇ ಅಂತಸ್ತಿನ ಏಣಿಮೆಟ್ಟಿಲಿನ ಮೇಲೆ ಕೂತು ತನ್ನ ತುತೂರಿ ಬಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹುಡುಗಿಯ ಕಿರಿಚು ಕೇಳಿ ನೋಡಿದಾಗ ಆಕೆ ಸತ್ತುಬಿದ್ದದ್ದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಮೊಲವನ್ನು ತಂದ ಚಿಕ್ಕ ಹುಡುಗ, ಹುಡುಗಿ ಮತ್ತು ಮೊಲವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಕಟ್ಟಡದೊಳಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಮೊಲ ಒಮ್ಮೆ ಕಂಡು ಮತ್ತೆ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆತ ಬೆನ್ನಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಿಳಿಯ ಯುವಕ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹುಡುಗ ಅಂತೂ ಕಷ್ಟದಿಂದ ಮೊಲವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಮೊಲವನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಿಂತ ಪುಟ್ಟ ಹುಡುಗ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಸತ್ತು ಬಿದ್ದಿರುವ ಹುಡುಗಿ ; ಮೇಲೆ ಕೂತು ಇವರಿಬ್ಬರ ಕಡೆ ನೋಡುತ್ತ ತನ್ನ ತುತೂರಿಯಲ್ಲಿ 'ಬ್ಲೂಸ್'' (ನೀಗ್ರೋ ಜನಾಂಗದ ಶವಯಾತ್ರೆಯ ಗೀತ) ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಕರಿಯ ಯುವಕ—ಹೀಗೆ ಫ್ಲಾಶ್‌ಬ್ಯಾಕ್ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೆ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದು, ಪೋಲೀಸ್ ಕಾರ್. ಏನಾಗಿದೆಯೆಂದು ನೋಡಲು ಸೇರಿದ ಜನಸಂದಣಿ, ಬಿಳಿಯ ಕರಿಯ ಯುವಕರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಅರೆಸ್ಟ್ ಮಾಡಿ ಕೂರಿಸಿಕೊಂಡು ಪೋಲೀಸ್ ಕಾರ್ ಹೊರಡುತ್ತದೆ........

ಈಗ ಪುನಃ—ಅದೇ ಕಟ್ಟಡ ; ನಿರ್ಜನವಾಗಿದೆ. ಪುಟ್ಟ ಬಾಲಕ ಮೊಲವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂದಿನ ಹುಡುಗಿಯ ಹಾಗೇ ಕಾಣುವ ಮತ್ತೊಬ್ಬ (ಎರಡನೆಯ) ಹುಡುಗಿ ಅವನನ್ನು ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಮೊಲವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಮೊಲ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಓಡುತ್ತದೆ. ಆಕೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾಳೆ........(ಅಂದರೆ, ಈ ಎರಡನೆಯ ಹುಡುಗಿಯ ಕಥೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ, ಅದೇ ಕಥೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ, ಹಾಗೇ, ಪುನಃಪುನಃ ಸಂಭವಿಸುತ್ತ ಹೋದೀತು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ.)

ಈ ಚಿತ್ರ ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ನಗರ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಅನೈತಿಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ, ಮನುಷ್ಯನ ಕಾಮ-ಹಿಂಸೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಲೆತ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಗರಿಕವೆನಿಸುವ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಎಳೆಯ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳ ಮೇಲೆ ಕುಡಿದು ಅತ್ಯಾಚಾರ ನಡೆಸುವ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಕರಿಯ ಜನಾಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಿಳಿಯರು ನಡೆಸಿದ ಅತ್ಯಾಚಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುನರಾವೃತ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಆರಂಭಿಕ ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳು, ಇಂಥ ಮಾನವ ದೌರ್ಜನ್ಯಗಳ ಪುನರಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

'ಬ್ಲೂಸ್' ಎಂಬಂದು ನೀಗ್ರೋ ಜನಾಂಗದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗೀತ, ಆಫ್ರಿಕಾದಿಂದ ಅವರನ್ನು ಹಿಂಡುಹಿಂಡಾಗಿ ಅಮೆರಿಕಾಕ್ಕೆ ಸಾಗಿಸಿದಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ತವುರು ನೆಲವನ್ನು ನೆನೆಸಿ ಹಾಡಿದ ಗೀತೆಗಳೇ ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆ ದುಃಖ, ಕರುಣೆ, ಅನುತಾಪಗಳ ಮೇಳವಾದ 'ಬ್ಲೂಸ್' ಈ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ.

●

೭. ಇನ್‌ಸಿಡೆಂಟ್ ಎಟ್ ಔಲ್ ಕ್ರೀಕ್
(INCIDENT AT OWL CREEK)
ಔಲ್‌ಕ್ರೀಕ್‌ನ ಒಂದು ಘಟನೆ
ಫ್ರಾನ್ಸ್/೧೯೬೨/ವರ್ಣ/೨೭ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ರಾಬರ್ಟ್ ಎನ್‌ರಿಕೊ

ಅಮೆರಿಕದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಯ ಅದು. ಆಗ, ಒಂದು ಮಿಲಿಟರಿ ಶಿಬಿರದ ಬಳಿ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಗರಿಕ ಒಮ್ಮೆ ಸುತ್ತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಆತ ಹೊಂಚುತ್ತಿರಬಹುದೆಂಬ ಸಂದೇಹವುಂಟಾಗಿ, ಆತನನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ಅಪರಾಧಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷೆಯೆಂದರೆ ಮರಣಶಿಕ್ಷೆಯೇ. ಆತನಿಗೆ ಮರಣಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಂಜು ಕವಿದ ಒಂದು ಮುಂಜಾನೆ, ಔಲ್‌ಕ್ರೀಕ್ ಎಂಬಲ್ಲಿ, ನದಿಯ ಸೇತುವೆಯ

ಮೇಲೆ ಆತನಿಗಾಗಿ ಗಲ್ಲುಗಂಬ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ; ಸುತ್ತ ಬಂದೂಕು ಹಿಡಿದು ನಿಂತ ಕಾವಲುಗಾರರು ಬಂದೂಕು ಗುರಿಮಾಡಿ ಸಜ್ಜಾಗುತ್ತಾರೆ ಇನ್ನೇನು ಬುಡದ ಹಲಗೆ ಎಳೆದರಾಯಿತು, ಆತ ನೇಣಿನಲ್ಲಿ ತೂಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಂಜಾನೆಯ ಮುಸುಕಿನಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಣ ಮರ-ಗಿಡ-ಗುಡ್ಡ-ನದಿಗಳೆಲ್ಲ ಹೊಸ ಚೆಲುವನ್ನು ಸೂಸುತ್ತಿರಲು ಇಲ್ಲಿ ವಾತಾವರಣ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ. ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ, ಒಮ್ಮೆ ಆತ, ಸುತ್ತಣ ಪ್ರಪಂಚದತ್ತ ಕಡೆಯಬಾರಿಗೆ ಕಣ್ಣುಹಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚುತ್ತಾನೆ........ ಕಮಾಂಡರನ ಆಜ್ಞೆ, ಹಲಗೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ........ ಆದರೆ, ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಹೇಗೋ ನೇಣುಹಗ್ಗ ತುಂಡಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ ; ಆತ ಕೆಳಗಿರುವ ಹೊಳೆಗೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಹೊಳೆಗೆ ಬಿದ್ದದ್ದೆ ಆತ ಜೀವ ಪಣವಾಗಿಟ್ಟು ಈಜತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿನ ಹಾವು ಮುಂತಾದ ವಿಷಜಂತುಗಳಿಂದ ಹೇಗೋ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಈಜುತ್ತಾನೆ. ಕಾವಲುಪಡೆಯ ನೂರಾರು ಬಂದೂಕುಗಳು ಈತನ ಕಡೆ ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ಗುಂಡು ಹಾರಿಸುತ್ತವೆ; ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲೇ ಗುಂಡುಗಳು ಹಾದುಹೋಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರವಾಹದ ಸೆಳವನ್ನು ಸೆಣಸಿ ಆತ ಈಜಿಯೇ ಈಜುತ್ತಾನೆ. ಅಂತೂ ಮುಂದೆ ದಡದ ನೆಲೆ ತಲುಪುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆತನ ಶಕ್ತಿಯೆಲ್ಲ ಉಡುಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಜೀವದ ಅದಮ್ಯ ಹರ್ಷದಿಂದ ಆತ ಮರಳಿನಲ್ಲಿ ಉರುಳಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಎದ್ದು ಮತ್ತೆ ಓಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಬಯಲು, ಕಾಡು, ಹಕ್ಕಿಗಳು, ಕೀಟಗಳು, ಎಲೆಗಳು— ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಬದುಕಿನ ವಿಜೃಂಭಣೆ ; ಮುಗಿಯದಂತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವ ಕಾಲುದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಓಡಿಯೇ ಓಡುತ್ತಾನೆ. ಕಡೆಗೂ ಒಮ್ಮೆ ಮನೆಯನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೂರದಲ್ಲಿ ಮನೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ಎಳೆಯ ತರುಣಿ, ಕೈಯೆತ್ತಿಕೊಂಡೇ ಹೊಸ್ತಿಲಿಳಿದು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಈತ ಮತ್ತೂ ಓಡುತ್ತಾನೆ ; ಆಕೆಯ ತೆರೆದ ಕೈ ತೆಕ್ಕೆಯೊಳಗೆ ಹೋಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ.

ತಟ್ಟನೆ ದೃಶ್ಯ ಛೇದಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಔಲ್‌ಕ್ರೀಕ್ ಸೇತುವೆಯ ಮೇಲ್ಭಾಗ, ನೇಣುಗಂಬದಲ್ಲಿ ಈತನ ಹೆಣ ನೇತಾಡುತ್ತಿದೆ. ಸಾಯುವ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿನ ಈತನ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕನಸು ಕೊನೆಯಾಗಿದೆ !

ನ್ಯಾಯದ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಅಸಹ್ಯ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸ್ಮರಣೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅಪೂರ್ವ ಶಕ್ತಿಯ ಕಿರುಚಿತ್ರ ಇದು. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದೆಂದರೆ, ಆರಡಿ ಗಾತ್ರದ ಒಂದು ಶರೀರವನ್ನು ನಾಶಮಾಡುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ; ಆತನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕೊಂದಂತೆ ; ಆತನ ಸಾಹಸ, ಆಸೆಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು, ಕನಸುಗಳು, ಅವನ ಬದುಕಿನೊಡನೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡ ಅನೇಕ ಜೀವಗಳು— ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೊಂದಂತೆ. ಒಬ್ಬನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದೆಂದರೆ, ಆತನ ಪಾಲಿಗೆ ಸಮಸ್ತ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಕೊಲೆಮಾಡಿದಂತೆ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮೀರಿದ ಅಧಿಕಾರ ಇದು, ಅಲ್ಲವೇ? ದೀರ್ಘಕಾಲ ಕಾಡುವ ಚಿತ್ರ ಇದು.

೮. ಹ್ಯಾಪಿ ಆನಿವರ್ಸರಿ (HAPPY ANNIVERSARY)

ವಿವಾಹದ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವ
ಫ್ರಾನ್ಸ್/೧೯೬೩/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೨೧ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಪೀರೆ ಎಟೀ ಮತ್ತು ಜೆ. ಸಿ. ಕರೀರೆ

ಸ್ಥಳ— ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಮಹಾನಗರ. ಅಲ್ಲಿ ಜೋನ್ ಮತ್ತು ಪೀಟರ್ ಎಂಬ ತರುಣ ದಂಪತಿಗಳ ವಾಸ. ಆ ದಿನ ಅವರ ವಿವಾಹ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವವಾದ್ದರಿಂದ ತಾವಿಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಹರ್ಷಭೋಜನ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂಬ ಆಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ತಯಾರಿ ನಡೆಸಿದ್ದಾಳೆ. ಆ ದಿನಕ್ಕೆ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಪುಷ್ಪಗುಚ್ಛ ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ತರಲು ಆಕೆಯ ಗಂಡ ತನ್ನ ಕಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಂಗಡಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ವಾಹನಗಳಿಂದ ಇಡಿಕಿರಿದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಓಡಿಸಲೂ ಕಷ್ಟವಾದ ಅಂಗಡಿ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಆತ ಸಂಕಷ್ಟಗಳ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ತೊಳಲಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ; ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಬುದ್ಧಿ ತಾಳ್ಮೆಗಳಷ್ಟನ್ನೂ ಖರ್ಚುಮಾಡಿ ಅಂತೂ ಕೊನೆಗೆ, ಎಷ್ಟೋ ಗಂಟೆಗಳ ಅನಂತರ, ಆತ ಅಲ್ಲಿಂದ ಕಾಣಿಕೆಗಳ ಸಮೇತ ಹೊರಡಲು ಶಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿ ಕಾದು ಕಾದು ಬೇಸತ್ತು ಸಹನೆ ತೀರಿಹೋಗಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತಾನೊಬ್ಬಳೇ ಉಂಡು ನಿದ್ದೆಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಂತೂ ಗಂಡ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ತೊಳಲಾಟದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಕೆಯ ವಸ್ತು ಛಿದ್ರಗೊಂಡಿದೆ. ಚೂರಾದ ಕಾಣಿಕೆಗಳ ಸಮೇತ ಒಳಗೆ ಬಂದು, ನಿದ್ರೆಹೋದ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಂಡು, ಅಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವ ತಿನಿಸುಗಳನ್ನು ತಾನೊಬ್ಬನೇ ತಿನ್ನಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ಮಾನವಸಂಬಂಧಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಅಪರೂಪವಾದ ಸುಖಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ನಾಶಮಾಡಿಬಿಡುವ ನಮ್ಮ ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನವುರಾಗಿ ಟೀಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಸುಖಪಡುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನಾಗರಿಕತೆ, ಆತನನ್ನೇ ತನ್ನ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಲಿಯಾಗಿ ಬೀಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಕಡೆಗೆ ಮನುಷ್ಯ ಮಾನವೀಯವಾಗಿ ಬದುಕಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಂಥ ದುರಂತವೊದಗುತ್ತದೆ. ಅಗಣ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅತಿ ಚಿಕ್ಕ ಅತಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಘಟನೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಸದಾದ ನಮ್ಮ ನಗರದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ದುರಂತವನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸುವ ಇಲ್ಲಿನಕೌಶಲ ಬೆರಗುಪಡಿಸುವಂಥಾದ್ದು.

ಆತುರದಿಂದ ಪೇಚಾಡುವ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಕಾತರದಿಂದ ಕಾಯುವ ಹೆಂಡತಿ, ಇವರ ಮಧ್ಯೆ ಸಂದುಹೋಗುವ ದೀರ್ಘಕಾಲ— ಇವನ್ನು ತೀವ್ರ ಅನುಭವವಾಗಿಸಿಕೊಡಲು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ತಂತ್ರವೆಂದರೆ, ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿರುವ ವಿಶೇಷ ಲಯ. ಇದು ಅಭ್ಯಾಸ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ.

೯. ಯು (YOU)

ನೀನು
ಹಂಗರಿ/೧೯೬೪/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೧೪ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಇಸ್ತವನ್ ಜಾಬೊ

ಚಿತ್ರದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಈ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ 'ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ'ಯಿದೆ : 'ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾತ ಚಿತ್ರಕಾರನಲ್ಲ ಅಥವಾ ಕವಿಯುಲ್ಲ ; ಆತ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾತನಷ್ಟೇ. ಅವನ ಮಾಧ್ಯಮ ದೃಶ್ಯಗತಿಗಳು ಮತ್ತು ಧ್ವನಿಗತಿಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು. ನಾನು ಈ ಚಿಕ್ಕ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ್ದೇನೆ ಮತ್ತು ಆ ನನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಪ್ರೇಮಗೀತವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ, ನಾನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಭಾಷೆಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ....' ಸುಮಾರು ೧೫–೧೬ ವರ್ಷಗಳಿರಬಹುದಾದ ತುಂಬು ಚೆಲುವೆಯಾದ ತೀರ ಮುಗ್ಧೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವ ಆ ಹುಡುಗಿ ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ. ಬೆಳಗಿನ ಸುಂದರ ಆವರಣ. ಹಾದಿಯ ಬಯಲಲ್ಲಿ ಹೂಗಳು ಮೊಗ್ಗೆಗಳು. ಎಲ್ಲ ಈ ಹುಡುಗಿಯ ಹಾಗೇ ಮೀಸಲು ಮುರಿಯದ್ದು, ಬದುಕಿನ ಉಲ್ಲಾಸದ ಹೊಚ್ಚಹೊಸ ತುಳುಕು. ಪೇಟೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ, ಉದ್ದಕ್ಕೂ ತನ್ನಲ್ಲೇ ಏನೊ ಗುಣುಗುಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ. ವಾಹನ ತುಂಬಿರುವ ರಸ್ತೆಯ ಕೆಲವು ಕಾಲುದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ನಿಂತು ಸಮಯ ನೋಡಿ ರಸ್ತೆಯ ಆಚೆ ದಾಟುತ್ತಾಳೆ, ಈಚೆ ದಾಟುತ್ತಾಳೆ, ತಿರುಗಿ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಿನ ಚೆಲುವು ನೋಡುತ್ತ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಮನೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾಳೆ. ಇದಿಷ್ಟೇ ಚಿತ್ರ. ಆಕೆಯ ಮೀಸಲು ಮುರಿಯದ ಮುಗ್ಧ ಮುಖದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕಂಪನಗಳನ್ನು, ಅಂಗಭಂಗಿಗಳನ್ನು, ನಡಗೆಯಲ್ಲಿನ ನರ್ತನವನ್ನು ಆವರಣದ ಹೂವು-ಬಯಲು-ಬೆಳಗುಗಳ ಸಮಾನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ನಗರ-ವಾಹನ-ಜನಸಂದಣಿಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಚಕಮಕಿಯಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ ಈ ನಿರ್ದೇಶಕ ; ಹೆಣ್ಣಿನ ಚೆಲುವಿಗೂ ಪ್ರೀತಿಗೂ ಕೆಮೆರಾ ಕಣ್ಣುಗಳ ಕುತೂಹಲದ ಕುಡಿಬೆಳಕಿನ ಆರತಿಯೆತ್ತಿ ಆರಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ.

●

೧೦. ವೆಡಿಂಗ್ (WEDDING)

ಮದುವೆ
ರಷ್ಯಾ/೧೯೬೪/ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪು/೨೧ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಮಿಖೈಲ್ ಕೊಬಾಬಿಯೊಜೆವ್

ಎಳೆಯ ತರುಣ (ಇವಾನ್) ರೂಂನಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಒಂದು ಔಷಧಿ ತಯಾರಿಕಾ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಕೆಲಸ. ಒಂದು ದಿನ, ಬಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೋಗುವಾಗ ಆತ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗಿ (ನಟಾಶಾ) ಯನ್ನು ಕಂಡು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ಅವತ್ತಿನಿಂದ ದಿನವೂ ಆಕೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆಯ ಸಾಮೀಪ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರೆದು, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವಮಾನ ನೋವುಗಳಾದರೂ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಸಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವಳೆಂದು ಮನಸ್ಸಲ್ಲೆ ಮಂಡಿಗೆ ತಿನ್ನುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಆಕೆಯ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಆಕೆಯ ತಾಯಿಗೆ ಪುಷ್ಪಗುಚ್ಛ ಕೊಟ್ಟಂತೆ, ಆಕೆ ಸಂತೋಷಗೊಂಡು ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಈತ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಒಪ್ಪಿದಂತೆ ಕನಸು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಕನಸನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿ, ಮರುದಿನ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಹೂಗೊಂಚಲು ಹಿಡಿದು ಅವಳ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಮನೆಬಾಗಿಲಿಗೆ ಹೋಗಿ ಇನ್ನೇನು ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಸಬೇಕು ಎನ್ನುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಗುಂಪು ಉತ್ಸವದ ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ ಆ ಮನೆಯ ಕಡೆಗೇ ಬರುತ್ತಿರುವುದು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈತ ಬದಿಗಾಗಿ ನಿಂತು ಕುತೂಹಲದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಗುಂಪು ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ಸವದ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಆ ಹುಡುಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಗಷ್ಟೇ ಮದುವೆ ಮುಗಿದು, ಹುಡುಗಿ ತನ್ನ ಗಂಡನೊಡನೆ ಬಂಧುಗಳ ಜೊತೆಗೂಡಿ ಮನೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಚಿಕ್ಕ ಚಿತ್ರ ಎಳೆಯ ತಾರುಣ್ಯದ ಮುಗ್ಧ ಕನಸುಗಳ ನವುರನ್ನೂ ಪೆದ್ದುತನವನ್ನೂ ಹಾಗೇ ಅದು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ತಾಕಿ ಛಿದ್ರಗೊಳ್ಳುವ ಲಘುದುರಂತವನ್ನೂ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅರಿವಿನಿಂದ, ಸಹಾನುಭೂತಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಗಳಿಂದ, ಹಾಸ್ಯಲೇಪದೊಡನೆ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ ; ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಗಿದು ನಿಂತು ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಮಾಸ್ಕೋದ ಫಿಲ್ಮ್ ಸ್ಕೂಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಅಭ್ಯಾಸದ ಅಂಗವಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಚಿತ್ರ ಇದು.

●

೧೧. ದಿ ಅದರ್ ಸೈಡ್ (THE OTHER SIDE)

ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲು
ಬೆಲ್ಜಿಯಮ್/೧೯೬೬/ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪು/೧೯ ನಿಮಿಷ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಹೆರ್‌ಮನ್ ವುಯುಟ್ಜ್

ಆಧುನಿಕ ನಗರವೊಂದರ ರಸ್ತೆ. ರಸ್ತೆಯ ಎರಡೂ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಲುದಾರಿಯ ಕಟ್ಟೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಚು ಕಟ್ಟಿ ನಿಂತ ಎತ್ತರೆತ್ತರವಾದ ಕಟ್ಟಡಗಳು ಕಲ್ಲು-ಸಿಮೆಂಟ್-ಕಬ್ಬಿಣ-ಗಾಜುಗಳ ಈ ಕಟ್ಟಡಗಳು ಇಕ್ಕೆಲದಲ್ಲೂ ಎತ್ತರವಾಗಿ

ಎದ್ದು ನಿಂತಿರುವುದರಿಂದ, ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾದ ರಸ್ತೆಯೂ ಸಂಕೋಚವಾಗಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಒಟ್ಟೊ ನೋಡಿದಾಗ ಇಡೀ ದೃಶ್ಯ, ಅಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಎತ್ತರದ ಪ್ರಾಕಾರಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿರುವ ಸೆರೆಮನೆಯ ಕಿರಿಅಂಗಳವೋ ಎಂಬ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಜನ, ವಿವಿಧ ವಯಸ್ಸು ರೂಪು ಆಕಾರಗಳ ಗಂಡಸರು ಹೆಂಗಸರು ಮುಂತಾಗಿ ಕಾಲುದಾರಿಯ ಕಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ, ಕಟ್ಟಡಗಳ ಗೋಡೆಗಳಿಗೆ ಮುಖವಾಗಿ, ಗೋಡೆಗಳಿಗೆ ಅಂಗೈ ಹಚ್ಚಿ, ಅಡ್ಡಡ್ಡಲಾಗಿ, ಇರುವೆಯ ಸಾಲಿನಂತೆ ಸಾಲುಗಟ್ಟಿ, ತೆವಳಿ ಚಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಗೋಡೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡೇ ತೆವಳಿ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ, ಜನಗಳ ಸಾಲು ಸಾಲು— ತೆವಳುವ ಕಾಲುಗಳ ಸಾಲುಸಾಲು, ಸಾಲುಸಾಲಾಗಿ ಚಲಿಸುವ ಗೋಡೆಗೆ ಹಚ್ಚಿದ ಮುಖಗಳು, ಅಂಗೈಗಳು...........

ರಸ್ತೆಯ ಮಧ್ಯೆ, ಈ ಜನರಲ್ಲೇ ಒಬ್ಬನೆನ್ನಿಸುವಾತನ ಹೆಣ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಹೆಣದ ಕಣ್ಣು ತೆರದಿದೆ, ಶೂನ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯ ಸತ್ತ ಕಣ್ಣುಗಳು........ ಮತ್ತೆ ಹರಿಯುವ ಜನಗಳ, ಕೈಗಳ, ಕಾಲುಗಳ, ಮುಖಗಳ ಸಾಲುಸಾಲು........ ಭಯದಲ್ಲಿ ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿ ಗೋಡೆ ತೇಯುತ್ತ ತೆವಳುವ ಶರೀರಗಳು, ಅಂಗಾಂಗಗಳು........

ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಸಾಲಿನಲ್ಲೊಬ್ಬ, ಆವೇಶ ಬಂದವನಂತೆ ಸಾಲಿನಿಂದ ಸಿಡಿದು ಹೊರಬರುತ್ತಾನೆ. ನಡು ರಸ್ತೆಯ ಹೆಣದ ಕಡೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುತ್ತಾನೆ. ತಟ್ಟನೆ ಗುಂಡು ಸಿಡಿದ ಸದ್ದು. ಈತ ಸತ್ತು ನೆಲಕ್ಕೊರಗುತ್ತಾನೆ.........ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಆತಂಕ, ಕಾತರ.... ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಸಾಲು ಬಿಟ್ಟು ಈ ಕಡೆ ಚಲಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಮೇಣ ಅವನ ಹಿಂದೆ ಒಬ್ಬ, ಇನ್ನೊಬ್ಬ, ಐದಾರು ಜನ...........ಕ್ರಮೇಣ, ಅದೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಗುಂಪಾಗಿ, ಹೆಣದ ಕಡೆ ಮೆರವಣಿಗೆ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಅವರಲ್ಲೊಬ್ಬ ಧೀರನಂತೆ ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ ಮುಂದಾಳಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಅದೃಶ್ಯದಿಂದ ಸಿಡಿಯುವ ಗುಂಡುಗಳು........ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು, ಎರಡು, ಒಟ್ಟೊ ನಾಲ್ಕು ಜನ ಸತ್ತು ಬೀಳುತ್ತಾರೆ........ಭಯ ಆವರಿಸುತ್ತದೆ........ಗುಂಪು ಚೆದುರುತ್ತದೆ........ಚೆದುರಿ ಗುಂಪಿನವರೆಲ್ಲ ಎದ್ದೂ ಬಿದ್ದೂ ಹಿಂದಿನಂತೆ ಸಾಲು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ತೆವಳತೊಡಗುತ್ತಾರೆ........

ರಸ್ತೆಯ ನಡುವೆ ಈಗ ಆರು ಹೆಣಗಳು ಬಿದ್ದಿವೆ.

೧೯೬೬ ಎಂಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೊಡನೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಅದ್ಭುತ ನಗರಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಭಯದ ಕಾಂಕ್ರೀಟ್ ಸೆರೆಮನೆಯಾಗಿಸಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ–ಹಿಂಸೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಆತಂಕ ಕಳವಳಗಳಿಂದ ಕಾತರಿಸುವ ಈ ಕಿರುಚಿತ್ರ, ರಾಜಕೀಯ ಪುನರ್ ಜಾಗೃತಿಗೆ ಕಹಳೆಯೂದುವಂತಿದೆ.

ಉದ್ಧೃತ ಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳ ಸೂಚಿಕೆ

[**ಸೂಚನೆ :** ಪರಿಚಯ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ದಪ್ಪ ಅಕ್ಷರದಲ್ಲಿ ನಮೂದಿಸಿದೆ]